Cathrin Langanke

David Smith – *Medals for Dishonor (1936–40)*

Ein ikonografischer Vergleich

David Smith – *Medals for Dishonor (1936–40)*

Ein ikonografischer Vergleich

von Cathrin Langanke



Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Fakultät für Architektur
Tag der mündlichen Prüfung: 12. Dezember 2012
Referenten: Prof. Dr. Martin Papenbrock, Prof. Dr. Norbert Schneider

Impressum



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark of Karlsruhe Institute of Technology. Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu

Print on Demand 2013

ISBN 978-3-7315-0137-4

David Smith
Medals for Dishonor
(1936-40)
Ein ikonografischer Vergleich

---

zur Erlangung des

Doktorgrades (Dr. phil.)

von der Fakultät für Architektur / Institut für Kunst- und Baugeschichte am
Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
genehmigte

Dissertation

von

Cathrin Langanke, M.A.
geb. in Karlsruhe

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Dezember 2012
Hauptreferent: Prof. Dr. Martin Papenbrock
Korreferent: Prof. Dr. Norbert Schneider

Vorwort

David Smiths 15-teilige Medaillenserie *Medals for Dishonor* (1936-40) begegnete mir zum ersten Mal in einem Seminar, das ich während meines Kunstgeschichtestudiums am Karlsruher Institut für Technologie (KIT) besuchte. Jahre später wählte ich die Serie für meine mündliche Masterprüfung und entschied mich anschließend, darüber zu promovieren. Was ist es, dass Smiths Medaillenserie so besonders macht?

Nach einer neun Monate andauernden Europareise erreicht Smith seinen damaligen Wohnort New York im Juli 1936. Direkt nach seiner Rückkehr beginnt der Künstler, zu einer folglich in politischer Hinsicht hoch brisanten Zeit, an einer Serie von Medaillen zu arbeiten, die komplett aus seinem bisherigen Œuvre herausfallen sollte. Was war geschehen? Was bewegte Smith zu einer 15-teiligen Medaillenserie, innerhalb derer er die Schrecken des Krieges und darüber hinaus darstellte, noch dazu mittels unzähliger, fragenaufwerfender, überwiegend surrealistischer Motive? Und warum wurde gerade dieser offenkundige Surrealismusbezug bislang innerhalb der Forschungsliteratur nur am Rande diskutiert? Diese offenen Fragen bewogen mich letztlich dazu, Smiths Serie zum Thema meiner Promotion zu machen.

Für die Betreuung meiner Dissertation möchte an dieser Stelle zunächst Herrn Prof. Dr. Martin Papenbrock danken, ebenso dem Korreferenten Herrn Prof. Dr. Norbert Schneider, die mittels konstruktiver Gespräche wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Zudem gilt mein großer Dank sowohl den Mitarbeitern des David Smith Estates, insbesondere Peter Stevens (Executive Director), Susan Cooke (Associate Director) und Allyn Shepard (Senior Researcher) als auch Joy Weiner, Archives Specialist des Archives of American Art, die mich in New York ungemein herzlich empfingen, meine

Recherchearbeiten vor Ort tatkräftig unterstützten, aber auch über die Zeit in New York hinaus stets verlässliche Ansprechpartner waren. Ebenso möchte ich mich für ihre impulsgebenden Ideen bei der David Smith-Expertin Paula Wisotzki (Associate Professor of Fine Arts, Loyola University Chicago) bedanken. Ein herzliches Dankeschön auch an meine Freunde, insbesondere an Stefan Größle, Andrea Hildebrand und Petra Lisson, die mich immer wieder aufs Neue motiviert haben, bei Sarah Bürklin für die zahlreichen Gespräche und die Überlassung ihrer kleinen David Smith-Bibliothek und letztlich bei Idis Hartmann, die mich bei der Korrekturarbeit maßgeblich unterstützt hat.

Meinen Eltern, Manfred und Eva Langanke, meiner Schwester, Claudia Langanke, und meinem Cousin, Waldemar Grust, möchte ich diese Dissertation mit großem Dank widmen. Ohne ihre allumfassende Unterstützung wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen.

Karlsruhe, im Dezember 2013

Cathrin Langanke

Inhaltsverzeichnis

Einführung

„Erinnere du dich und sorge dafür, dass andere sich erinnern."

Luis Cernuda (1906-62)

Fragestellung und Forschungsstand

Ausgangspunkt der vorliegenden Forschungsarbeit ist die Feststellung, dass der amerikanische Bildhauer David Smith (1906-65), der in den Vereinigten Staaten von Amerika hauptsächlich für seine abstrakten Stahlskulpturen bekannt ist, nach der Rückkehr von einer neunmonatigen Reise durch Europa im Juli 1936, zu einer folglich in politischer Hinsicht hoch brisanten Zeit, mit der Arbeit an seiner 15-teiligen figurativen Medaillenserie *Medals for Dishonor/Medaillen der Schande*[1] (1936-40) beginnt. Innerhalb dieser Serie, welche aufgrund der „einseitigen" reliefartigen Darstellungen im weitesten Sinne der Gattung der Flächenkünste zugeordnet werden kann, stellt Smith auf surrealistische Art und Weise die Schrecken des Krieges im Allgemeinen dar, verweist mittels unterschiedlichster Motive aber immer wieder auf das damalige Zeitgeschehen. Durch sowohl die Gattung als auch die Kombination aus surrealistischem Stil und sozialkritischem Thema[2] fallen die Medaillen vollständig aus Smiths restlichem, vorwiegend skulpturalem und abstraktem Werk heraus. Welche Faktoren bewegen Smith folglich dazu, sich zu einer Zeit, in der

---

[1] Da es bislang nur wenige deutsche Publikationen gibt, die sich mit Smiths Œuvre auseinandersetzen, sind die englischen Titel seiner Werke weitaus präsenter als die deutschen. Aus diesem Grunde habe ich mich dazu entschieden, nur jeweils bei der ersten Nennung des jeweiligen Titels, neben dem englischen auch den deutschen aufzuführen und mich im weiteren Verlauf dieser Arbeit auf die englischen Titel zu beschränken.

[2] Smith wird zwar nach den Medaillen einzelne Skulpturen im figurativ-kritischen Stil schaffen. Diese lassen sich aber nicht mit der gesellschaftskritischen Aussagekraft der Medaillen vergleichen. (Vgl.: McCarthy, David: David Smith`s Spectres of War and Peace, in: Art Journal 69 (2010) Nr. 3, [S. 2].).

in den Vereinigten Staaten von Amerika, bedingt durch die „Große Depression“ 1929 und die „New Deal“-Politik des seit März 1933 vereidigten amerikanischen Präsidenten Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), die American Scene und der Soziale Realismus zu den vorherrschenden Kunstrichtungen zählen, den Surrealismus innerhalb seiner Serie zu nutzen, um sich sozialkritisch zu äußern?

Während Smiths Leben und seine abstrakten Werkreihen, welche nach dem 2. Weltkrieg und verstärkt ab 1951 entstehen, wie beispielsweise die Serien der „Agricolas“, „Tanktotems“, „Sentinels“, „Ziks“ und „Voltris“, Bestandteil unzähliger Publikationen sind, so findet, wie im Folgenden gezeigt werden wird, weder die dem Frühwerk[3] des Künstlers zugerechnete Medaillenserie noch der überaus interessante Aspekt des Surrealismus innerhalb der Forschungsliteratur sonderlich viel Beachtung.

Den Forschungsstand zu Leben und Werk des Künstlers betreffend ist zunächst zu erwähnen, dass Smith selbst Autor unzähliger Texte und Vorträge ist, welche neben Briefwechseln, Interviews und Notizbucheinträgen sein Werk dokumentieren. Dabei sind insbesondere Smiths eigene biografische Notizen in die vorliegende Arbeit eingeflossen[4]. Nach seinem Tode wurden diese Materialien auf Mikrofilm aufgenommen und als David Smith Papers[5] in den Archives of American Art in New York und Washington D.C. archiviert. Susan J. Cooke, Cleve Gray, Sarah Hamill und Garnett McCoy veröffentlichten jeweils einen Teil dieser

[3] Bei dem einzigen Katalog, der sich ausschließlich Smiths Frühwerk widmet, handelt es sich um: David Smith. The Formative Years. Sculptures and Drawings from the 1930s and 1940s, Ausst.kat., hg. Karen Wilkin, Edmonton u.a. 1981.
[4] Vergleiche hierzu: Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, 1926-65. Owned by Rebecca and Candida Smith; microfilmed by the Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith 4, frames 264-282. Siehe auch: Gray, Cleve (Hg.): David Smith by David Smith. Text and Photographs by the Author, New York/Chicago/San Francisco 1968, S. 24-34.
[5] Bei den David Smith Papers handelt es sich um insgesamt sechs Mikrofilmrollen. Siehe hierzu: David Smith Papers, 1926-65. Owned by Rebecca and Candida Smith; microfilmed by the Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith 1 bis NDSmith 6.

Dokumente[6]. Neben den David Smith Papers sind weitere Mikrofilmrollen aus Smiths persönlichem und beruflichem Umfeld interessant, die sich ebenfalls in den Archives of American Art befinden. Dazu gehören die Dorothy Dehner Papers[7], die Edgar Levy and Lucille Corcos Papers[8] und die Willard Gallery Records[9]. Darüber hinaus ist ein Interview, das McCoy und Rosalind Epstein Krauss in etwa ein halbes Jahr nach Smiths plötzlichem Unfalltod mit Dehner führten[10], unter dem Aspekt der Primärliteratur insbesondere erwähnenswert.

Neben dieser Primärliteratur wurde eine hohe Anzahl an Sekundärliteratur in Form von beispielsweise Monografien, Ausstellungskatalogen und Zeitschriftenartikeln zu Leben und Werk des Künstlers herausgegeben. Die mitunter wichtigsten Monografien verfassten Krauss[11], Stanley Edward Marcus[12] und Karen Wilkin[13]. Insbesondere das von Krauss erstellte Werkverzeichnis[14] gibt Aufschluss über Smiths Œuvre. Krauss vereint darin das skulpturale

[6] Vergleiche hierzu: Cooke, Susan J. (Hg.): Ecrits et Discours: David Smith, Paris 2007; Gray 1968; Hamill, Sarah: David Smith. Works, Writings and Interview, Barcelona 2011; McCoy, Garnett (Hg.): David Smith, London 1973.

[7] Smith und Dorothy Dehner (1901-94) waren über 20 Jahre verheiratet. Von der Fülle an Mikrofilmen sind insbesondere die Rollen D 298 und Reel 3482 für die vorliegende Arbeit von Bedeutung: Dorothy Dehner Papers, 1920-87 (Hauptteil 1951-87). Archives of American Art, Smithsonian Institution, D 298 und Reel 3482.

[8] Smith und Dehner lernten das spätere Ehepaar Edgar Levy (1907-75) und Lucille Corcos (1908-73) über ihr Studium an der Art Students League kennen. Während Smiths und Dehners Reise durch Europa (1935/36) unterhielten beide einen regen Briefkontakt zu dem befreundeten Paar. Dieser Briefkontakt ist neben Paula Wisotzkis Dissertation „David Smith`s Medals for Dishonor" von 1988 maßgeblich für die Rekonstruktion der Reise und innerhalb der Edgar Levy and Lucille Corcos Papers mittels einer Mikrofilmrolle archiviert worden: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, 1928-75. Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith E1.

[9] Marian Willard (1904-85, später Willard Johnson) war Smiths langjährige Galeristin. In ihren Galerieräumen in New York wurde die Medaillenserie im November 1940 erstmals ausgestellt. Von der Vielzahl an Mikrofilmrollen, sind nur zwei von Interesse für diese Arbeit: Willard Gallery Records. Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith A und Reel 986.

[10] Siehe hierzu: McCoy, Garnett/Krauss, Rosalind Epstein/Dehner, Dorothy: Oral History Interview with Dorothy Dehner, 1965 Oct. - 1966 Dec. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 19.05.2011, 10:06 Uhr.

[11] Siehe hierzu: Krauss, Rosalind Epstein: Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge 1971.

[12] Siehe hierzu: Marcus, Stanley Edward: David Smith. The Sculptor and his Work, Ithaca/London 1983.

[13] Siehe hierzu: Wilkin, Karen: David Smith, New York 1984.

[14] Siehe hierzu: Krauss, Rosalind Epstein: The Sculpture of David Smith. A Catalogue Raisonné, New York/London 1977.

Gesamtwerk des Künstlers unter Einbeziehung eines umfassenden Abbildungsteiles und setzt dieses in Bezug zu seinen Zeichnungen und Skizzen. Smiths Arbeiten sind zudem in zahlreichen Ausstellungen präsentiert worden, so dass eine Vielzahl an Ausstellungskatalogen existiert. Ob Gesamtüberblick oder Präsentation einzelner Werkgruppen, der Schwerpunkt liegt hauptsächlich in der Auseinandersetzung mit den abstrakten Skulpturen, oftmals in Verbindung mit Smiths grafischem und malerischem Werk.[15]

Dahingegen gibt es nur wenig Primär- beziehungsweise Sekundärquellen, die sich ausschließlich Smiths Medaillenserie *Medals for Dishonor* widmen. Zu der wichtigsten Primärliteratur in dieser Hinsicht zählen neben den bereits erwähnten Mikrofilmrollen aus den Archives of American Art in New York zwei Briefwechsel zwischen der Kunstkritikerin Elizabeth McCausland und Smith. Anlässlich der ersten Ausstellung der Serie im November 1940 in der Willard Gallery in New York plant McCausland einen Artikel über die Medaillenserie. Aufgrund dessen schickt sie Smith am 19. September 1940 einen Brief. Darin stellt sie ihm insgesamt acht Fragen, mittels derer sie sich Informationen zu den

[15] Eine Auswahl der zentralen Sekundärquellen bezüglich Smiths Leben und Werk: David Smith. A Memorial Exhibition, Ausst.kat., Los Angeles 1965/66; David Smith. 1906-1965. At the Tate Gallery. Introduction Frank O`Hara, Ausst.kat., London 1966; David Smith. 1906-1965. A Retrospective Exhibition, Ausst.kat., Cambridge/Washington D.C. 1966/67; David Smith, Ausst.kat., hg. Edward F. Fry, New York 1969; David Smith. The Drawings, Ausst.kat., hg. Paul Cummings, New York 1979/80; David Smith. E.A. Carmean, Jr, Ausst.kat., Washington D.C. 1982/83[a]; David Smith. Painter - Sculptor - Draftsman. Edward F. Fry and Miranda McClintic, Ausst.kat., Washington D.C./San Antonio 1982/83[b]; David Smith. Skulpturen. Zeichnungen, Ausst.kat., hg. Jörn Merkert mit Beiträgen von Hannelore Kersting, Rachel Kirby und Jörn Merkert sowie ausgewählten Texten von David Smith, Düsseldorf/Frankfurt am Main/London 1986/87; David Smith. 1906-1965. Con Fotografias de Ugo Mulas, Ausst.kat., hg. Carmen Giménez, Valencia/Madrid 1996; David Smith. Two into Three Dimensions, Ausst.kat., Florida 2000; David Smith. A Centennial. Curated by Carmen Giménez, Ausst.kat., New York/Paris/London 2006/07; David Smith. Cubes and Anarchy. Carol S. Eliel with contributions by Christopher Bedford, Alex Potts, Anne M. Wagner, Ausst.kat., Los Angeles 2011; Pachner, Joan: David Smith, Berlin 2013;Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment. Organized by Joan Marter. With Essays by Joan Marter and Judith McCandless and Catalogue Entries and Chronology by Michael Zakian, Ausst.kat., New Brunswick/Saratoga Springs 1984; Hunter, Sam: David Smith, in: The Bulletin of the Museum of Modern Art 25 (1957) Nr. 2, S. 3-36; Wisotzki, Paula: Strategic Shifts: David Smith`s China Medal Commission, in: Oxford Art Journal 17 (1994) Nr. 2, S. 63-77; Wisotzki, Paula: Artist and Worker: The Labour of David Smith, in: Oxford Art Journal 28 (2005) Nr. 3, S. 347-370.

Auslösern, der Technik, dem Thema, den Einflüssen und vielem mehr erhofft.[16] Am 22. September beantwortet Smith diesen Brief. Wisotzki beschreibt den Briefwechsel zwischen Smith und McCausland in ihrer Dissertation sehr ausführlich, weißt allerdings daraufhin, dass Smiths Antwortbrief vom 22. September verschollen sei.[17] Bei meinen Recherchen im Archive of American Art in New York bin ich auf diesen Antwortbrief[18] gestoßen. Die Informationen, welche McCausland von Smith erhielt, sind teilweise in ihren Artikel[19] eingeflossen. Darüber hinaus gibt es einen zweiten Briefwechsel zwischen Smith und McCausland, den Smith nur mit „September 1940" datierte. Darin nimmt Smith ebenfalls auf die Medaillen Bezug, geht aber insbesondere auf *Reaction in Medicine/Reaktion der Medizin* ein.[20] Neben diesen Briefwechseln ist zudem ein Artikel[21], den Dehner im Nachhinein über die Medaillenserie verfasste, äußerst aufschlussreich.

Bezüglich der wenigen wichtigen Sekundärquellen, welche Smiths Medaillenserie behandeln, ist zunächst die bereits angeführte Dissertation von Wisotzki[22] zu nennen. Zu den weiteren Publikationen, die sich ausschließlich mit Smiths Medaillenserie auseinandersetzen gehört ferner ein Ausstellungskatalog, der anlässlich der ersten Medaillenausstellung in der Willard Gallery in New York im November 1940 erschien[23], ein Katalog, welcher infolge einer Wanderausstellung der Serie in Großbritannien 1991/92 publiziert wurde[24] sowie ein

---

[16] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 1, frames 179, 180.
[17] Vgl.: Wisotzki, Paula: David Smith`s Medals for Dishonor, Diss., Northwestern University 1988, S. 180-183.
[18] Im Folgenden zitiert als: Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[19] Vergleiche hierzu: McCausland, Elizabeth: David Smith`s New Sculptural Idiom: Medals for Dishonor, in: Springfield Sunday Union and Republican (1940) Nr. vom 10.11.1940, S. 6E.
[20] Im Folgenden zitiert als: Briefwechsel [2] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[21] Vergleiche hierzu: Dehner, Dorothy: Medals for Dishonor – The Fifteen Medallions of David Smith, in: Art Journal 37 (1977/78) Nr. 2, S. 144-150.
[22] Siehe hierzu: Wisotzki 1988.
[23] Vergleiche hierzu: Medals for Dishonor. By David Smith. Foreword by William Blake and Christina Stead, Ausst.kat., New York 1940.
[24] Siehe hierzu: David Smith. Medals for Dishonor 1937-1940. Jeremy Lewison, David Smith, William Blake, Terry Friedman, Christina Stead, Ausst.kat., London u.a. 1991/92.

Zeitschriftenartikel von David Batchelor[25], der diese Ausstellung zum Anlass nahm, um einen Artikel über die Medaillenserie zu veröffentlichen. Ein Ausstellungskatalog[26], welcher ebenfalls aufgrund einer Wanderausstellung der Serie, diesmal aber in den USA von 1996 bis 1999, publiziert wurde ist an dieser Stelle als letzte wichtige Sekundärquelle zu nennen, in der sich die Autoren schwerpunktmäßig mit der Serie auseinandersetzen. Daneben gibt es eine Reihe von Quellen, die sich kapitel-, absatz- oder nur stellenweise mit den Medaillen beschäftigen.[27]

Der überaus interessante Aspekt des Surrealismus findet allerdings in all diesen Publikationen nur wenig Beachtung. Bezüglich des Surrealismus erwähnt Wisotzki einige Aspekte, welche eine Zuordnung der Medaillen zu dieser Kunstrichtung ermöglichen. Zudem spricht sie den Surrealismus im Verlauf ihrer Dissertation wiederholt an. Im Vordergrund ihrer Arbeit steht aber die Auseinandersetzung mit der damaligen historisch-politischen Situation, Smiths eigener politischer Ausrichtung und der Widerspiegelung dessen in seinen Medaillen. Ferner äußerte Wisotzki in einer an mich adressierten E-Mail, dass hinsichtlich der Einflussnahme des Surrealismus auf die Motive der Medaillen

[25] Vergleiche hierzu: Batchelor, David: Medals for Dishonor, in: Artscribe International (1991) Nr. 88, S. 68-75.
[26] Siehe hierzu: David Smith. Medals for Dishonor. Introduction by Guest Curators Matthew Marks and Peter Stevens. Essays by Dore Asthon and Michael Brenson. A traveling exhibition organized and circulated by Independent Curators Incorporated, New York, Ausst.kat., Columbus/Holland/Boston 1996-99.
[27] Zu der wichtigsten Primärliteratur in dieser Hinsicht zählen: Kuh, Katherine: „David Smith" An Interview by Katherine Kuh, in: David Smith 1966/67, S. 104-107 [ursprünglich veröffentlicht in: The Artist`s Voice (1962).]; McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 19.05.2011, 10:06 Uhr; Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frames 264-282. Siehe auch: Gray 1968, S. 24-34. Zu der zentralen Sekundärliteratur, die sich kapitel-, absatz- oder nur stellenweise mit den Medaillen beschäftigen, gehören: David Smith 1969; David Smith, Ausst.kat., hg. Miranda McClintic, Washington D.C. 1979; David Smith 1979/80; David Smith 1982/83[b]; David Smith 2006/07; Krauss 1971; Krauss 1977; Marcus 1983; McCarthy (2010), S. 20-39; Medals of Dishonour. Philip Attwood and Felicity Powell, Ausst.kat., London 2009; Meltzoff, Stanley: David Smith and Social Surrealism, in: Magazine of Art. A National Magazine Relating the Arts to Contemporary Life 39 (1946) Nr. 3, S. 98-101; Taplin, Robert: Toward Volume. David Smith, in: Art in America 90 (2002) Nr. 4, S. 116-121; Wilkin 1984; Wisotzki (1994), S. 63-77.

Forschungsbedarf bestände[28]. Zu den wenigen Autoren, welche ihren Schwerpunkt gezielt auf die Verbindung von Smiths Œuvre mit dem Surrealismus legen und darüber hinaus eine Veränderung in der Ikonografie dieser Kunstrichtung feststellen gehört Stanley Meltzoff. In seinem Artikel untersucht er den von ihm so genannten „Sozialen Surrealismus“ und erläutert, warum Smith als Begründer dieser Richtung gesehen werden kann. Zur Erklärung seiner These zieht Meltzoff neben einer Medaille Skulpturen von Smith heran, welche im Anschluss an die Medaillenreihe entstanden. Diesen Werken stellt er surrealistische Arbeiten gegenüber und erläutert anhand dieses Vergleiches die Merkmale, welche den „Sozialen Surrealismus“ vom Surrealismus unterscheiden.[29] Neben Meltzoff stellt auch Krauss die Verbindung zwischen der Kunstrichtung des Surrealismus und Smiths Arbeiten her. Ihr Schwerpunkt liegt aber auf seinen Skulpturen der 1940er-Jahre und nicht auf den Medaillen.[30] In dem von ihr herausgegebenen Ausstellungskatalog beschreibt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Miranda McClintic 1979 einige Motive und stellt Bezüge zum Surrealismus her, allerdings nur in vier von insgesamt fünfzehn Medaillen.[31] Die Kunstkritikerin und Autorin Dore Ashton[32] und der Autor und Kurator Jeremy Lewison[33] betrachten die Medaillen wie Wisotzki unter dem Aspekt der politischen Ereignisse und deren Einflussnahme auf die Themen und Motive der Medaillen. Ashton geht nicht auf die Art und Weise der Umsetzung ein. Lewison hingegen merkt an, dass der Einfluss des Surrealismus in Smiths Gesamtwerk in vielerlei Hinsicht sichtbar sei: Objekte wie Musikinstrumente und Kanonen wiesen menschenähnliche Züge auf, die Verbindung

[28] Vgl.: E-Mail von Paula Wisotzki vom 16. September 2008.
[29] Vgl.: Meltzoff (1946), S. 98-101. Meltzoff vergleicht Smiths *Bombing Civilian Populations/ Bombardierung der Zivilbevölkerung* (1939) mit dem Gemälde *Melancholische Atom- und Uranidylle* (1945) von Salvador Dalí (1904-1989). Beide würden in ihren Werken das gleiche Motiv verwenden – Abbildung einer Frau mit Kaiserschnitt – die Bedeutung sei aber jeweils unterschiedlich. Während Dalí Persönliches verarbeite, untersuche Smith die Schrecken des 20. Jahrhunderts.
[30] Vgl.: Krauss 1971, S. 123-153.
[31] Vgl.: David Smith 1979, S. 12-16.
[32] Vergleiche hierzu: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 11-23.
[33] Vergleiche hierzu: David Smith 1991/92, S. 8-24. Reprint in: David Smith. Paintings, Sculptures and Medals, Ausst.kat., Tel Aviv 1999/2000, S. 210-202.

von Realität und Mythos, die Verfremdung des Raumes oder die nicht stimmenden Größenverhältnisse[34].

Während sich, wie soeben gezeigt wurde, unzählige Publikationen Smiths Leben und seinem abstrakten Werk widmen, so behandeln nur wenige Veröffentlichungen Smiths Medaillenserie beziehungsweise bringen diese mit dem Surrealismus in Verbindung. Darüber hinaus, so fällt bei der Untersuchung des Forschungsstandes auf, werden Smiths Medaillen, in welchen der Künstler auf surrealistische Art und Weise die Schrecken des Krieges darstellt, weder mit der Bewegung des europäischen Surrealismus in Beziehung gebracht noch findet eine Gegenüberstellung mit entsprechenden zeitnahen Werken der europäischen Surrealisten oder dem Surrealismus nahe stehender Künstler statt.

Analysiert und vergleicht[35] man jedoch Smiths Bildrepertoire der Medaillen mit ähnlichen, in enger zeitlicher Zusammengehörigkeit entstandenen Werken und Motiven führender Surrealisten oder dem Surrealismus nahe stehender Künstler, so stellt man um die Mitte der 1930er-Jahre bei sowohl Smith als auch insbesondere bei Dalí, Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983) und Pablo Picasso (1881-1973)[36] motivische Veränderungen in Form von Gewaltdarstellungen fest, mittels derer, und auch das ist neu, Smith und die genannten Künstler erstmals eindeutig politisch Stellung gegen den Faschismus beziehen. Die künstlerische Reaktion der Surrealisten auf die sich zuspitzende Lage in Europa durch die Ausbreitung des Faschismus,

---

[34] Vgl.: Ebd., S. 22.

[35] Da es sich bei Smith um „einseitige" reliefartige Medaillen handelt, können diese entsprechend der Gemälde der Surrealisten oder dem Surrealismus nahe stehender Künstler, der Gattung der Flächenkünste zugeordnet werden. Neben der im weitesten Sinne selben Gattung wird ein Vergleich aufgrund der engen zeitlichen Zusammengehörigkeit, der Ähnlichkeit sowie der Funktion möglich. Smith selbst nennt seine Mischung aus figürlichen Motiven und bildhauerischer Technik „arrangement" (vgl.: Marcus 1983, S. 31.).

[36] Sowohl Miró als auch Picasso sind der Bewegung nie offiziell beigetreten, standen dieser aber sehr nahe. Auf diesen Umstand bezieht sich der Zusatz „dem Surrealismus nahe stehender Künstler". Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich auf diesen Zusatz, um der einfacheren und klareren Argumentation Willen, verzichten.

insbesondere aber den Spanischen Bürgerkrieg (1936-39), wird, ganz im Gegensatz zu der Vielzahl an Veröffentlichungen, die sich mit dem Surrealismus oder dessen Hauptvertretern auseinandersetzen[37] – eine Ausnahme bildet der „amerikanische Surrealismus“[38] – erstaunlicherweise nur in äußerst wenigen

[37] Einen sehr guten (geschichtlichen) Überblick über die Bewegung und ihre Vertreter bieten beispielsweise: Alexandrian, Sarane: Surrealismus, München 1973; Alexandrian, Sarane: Surrealist Painters. A Tribute to the Artists and Influence of Surrealism, New York 2009; Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Ausst.kat., hg. Udo Kittelmann, Dieter Scholz und Anke Daemgen, Berlin 2009; Bradley, Fiona: Surrealismus, Ostfildern-Ruit 2001; Caws, Mary Ann (Hg.): Surrealism, London 2010; Dada. Surrealism and Their Heritage, Ausst.kat., hg. William Stanley Rubin, New York/Los Angeles/Chicago 1968; Duplessis, Yvonne: Der Surrealismus. Deutsch von Günter Metken, Berlin 1992; Durozoi, Gérard: Histoire du Mouvement Surréliste, Paris 1997; Exil und Emigration europäischer Künstler. 1933-1945, Ausst.kat., hg. Stephanie Barron mit Sabine Eckmann, Los Angeles/Montreal/Berlin 1997/98; Mahon, Alyce: Surrealism and the Politics of Eros. 1938-1968, London 2005; Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg [6]2002; Picon, Gaëtan: Der Surrealismus. 1919-1939, Tübingen 1988; Rubin, William Stanley: Surrealismus, Stuttgart 1979; Sawin, Martica: Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School, Cambridge 1995; Schneede, Uwe M.: Malerei des Surrealismus, Köln 1973; Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006; Spies, Werner: Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung, Köln 2003[b]; Spies, Werner: Der Surrealismus und seine Zeit, Berlin 2008 (=Auge und Wort. Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur 7, hg. Thomas W. Gaehtgens); Surrealismus. 1919-1944. Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Düsseldorf/Paris 2002; Surrealismus in Paris, Ausst.kat., Riehen/Basel 2011/12; Waldberg, Patrick: Der Surrealismus. Übertragen aus dem Französischen von Ruth Henry, Köln [5]1981.
Neben diesen Überblickswerken gibt es innerhalb der Surrealismusliteratur Spezialisierungen. Die für diese Arbeit wichtigste ist die Politisierung des Surrealismus. Es gibt allerdings nur wenig Literatur, in welcher der Schwerpunkt ausschließlich auf dieser liegt. Dazu gehören: Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans T. (Hg.): Surréalisme et Politique - Politique du Surréalisme, Amsterdam/New York 2007; Harris, Steven: Surrealist Art and Thought in the 1930s. Art, Politics and the Psyche, Cambridge 2004; Lewis, Helena: The Politics of Surrealism, New York 1988; Spiteri, Raymond/LaCoss, Donald (Hg.): Surrealism, Politics and Culture, Aldershot/Burlington 2003. Zudem wird die Politisierung des Surrealismus kapitelweise mitunter in den folgenden Werken behandelt: Gershman, Herbert S.: The Surrealist Revolution in France, Ann Arbor 1974; Goutier, Jean-Michel: Der Surrealismus unter dem Druck der Politik, in: Surrealismus 2002, S. 417-423; Nadeau [6]2002. Die Forschungsliteratur zu den einzelnen Vertretern des Surrealismus wird im Verlauf dieser Arbeit besprochen werden.
[38] Dazu gehören: Pacific Dreams. Currents of Surrealism and Fantasy in California art. 1934-1957, Ausst.kat., hg. Susan Ehrlich, Los Angeles 1995; Post-Surrealism, Ausst.kat., hg. Michael Duncan, Utah/Los Angeles 2002. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.); Surrealism and American Art. 1931-1947. With collaboration and an introductory essay by Jack J. Spector, Ausst.kat., hg. Jeffrey Wechsler, New Brunswick 1977; Surrealism USA, Ausst.kat., hg. Isabelle Dervaux, Michael Duncan, New York/Phoenix 2005; Tashjian, Dickran: A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-garde. 1920-1950, New York 1995.
Eine viel größere Anzahl an Publikationen beschäftigt sich mit den vorherrschenden Kunstrichtungen der 1930er-Jahre in den USA, dem Sozialen Realismus und der American Scene, meist mit einer kurzen Untersuchung des so genannten „Sozialen Surrealismus“. Im folgenden werden nur diejenigen Publikationen aufgeführt, welche den „Sozialen Surrealismus“ integrieren, da sie hinsichtlich der Richtungen, welche der „amerikanische Surrealismus“ angestoßen durch den europäischen einschlägt, die für diese Arbeit wichtigste darstellt. Siehe hierzu beispielsweise: Order and Enigma. American Art Between the two Wars, Ausst.kat., Utica 1984; Pohl, Frances Kathryn: Framing

Publikationen thematisiert. Zudem, so muss hinzugefügt werden, beziehen sich diese Veröffentlichungen oftmals auf die künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen, so dass die ikonografischen Veränderungen der Surrealisten, wenn sie überhaupt als solche formuliert werden, nur am Rande diskutiert werden.[39] Darüber hinaus handelt es sich bei diesen Publikationen, so stellte Jutta Held bereits 1989 in Hinsicht auf zwei der genannten Veröffentlichungen[40] fest, ihre damalige Feststellung kann aber ohne Weiteres auf die zeitlich darauf folgende Forschungsliteratur übertragen werden, um keine systematischen Zusammenfassungen.[41] Die erwähnte Neuakzentuierung der Bewegung in den 1930er-Jahren in Form des Auftretens von Gewaltdarstellungen im Kampf gegen den Faschismus findet nur in zwei Texten von Held[42] ansatzweise Erwähnung, wobei hinzuzufügen ist, dass auch Held sich nicht ausschließlich auf die Surrealisten konzentriert.

America. A Social History of American Art, New York 2002; Social Art in America. 1930-1945, Ausst.kat., hg. Milton Brown, New York 1981.
Veröffentlichungen, die sich ausschließlich mit dem „Sozialen Surrealismus" auseinandersetzen sind: Fort, Ilene Susan: American Social Surrealism, in: Archives of American Art Journal 22 (1982) Nr. 3, S. 8-20; Meltzoff (1946), S. 98-101; Tucker, Marcia: Social Surrealism in America 1930-1940, Diss., New York University 1968. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.).

[39] Vergleiche hierzu: 1937. Perfektion und Zerstörung, Ausst.kat., hg. Thomas Kellein, Bielefeld 2007/08; Greeley, Robin Adèle: Surrealism and the Spanish Civil War, New Haven/London 2006; Für Spanien. Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg. Zum Gedenken an den 50. Jahrestag des Anfanges des Spanischen Bürgerkrieges, Ausst.kat., hg. Peter Spielmann, Bochum 1986; Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945, Ausst.kat., hg. Stefanie Heckmann, Hans Ottomeyer, Berlin 2008/09; Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Ausst.kat., hg. Dawn Ades u.a., London/Barcelona/Berlin 1995/96; Paris-Paris. 1937-1957. Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, Ausst.kat., hg. Germain Viatte, Ingo F. Walther, Werner Spies, Paris/München 1981; Sawin 1995; Surrealismus in Spanien. 1924-1939. Das grausame Spiel, Ausst.kat., Wien/Düsseldorf/Santiago de Compostela 1995/96; Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, Ausst.kat., Karlsruhe/Frankfurt am Main/München 1980.

[40] Bei den beiden Veröffentlichungen handelt es sich um: Für Spanien 1986 und Paris-Paris 1981.

[41] Vgl.: Held, Jutta: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren, in: Held, Jutta (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Schriften der Guernica-Gesellschaft 1, Hamburg 1989, S. 54 und Fußnote 4.

[42] Vergleiche hierzu: Held, Jutta: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren, in: Held 1989, S. 53-75; Held, Jutta: Revolution, Krieg und Faschismus. Die künstlerischen Positionen der 30er Jahre, in: Held, Jutta: Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste. Paul-Emile Borduas, André Breton, Marc Chagall, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Francisco Goya, Henri Laurens, Max Lingner, Edouard Manet, Pablo Picasso, Berlin 2005, S. 17-52.

Fassen wir zusammen: In einer Zeit, in der in den USA die American Scene und der Soziale Realismus zu den vorherrschenden Kunstrichtungen gehören, beginnt Smith nach seiner Rückkehr aus Europa im Juli 1936 an einer Serie aus Medaillen zu arbeiten, in welcher der Künstler auf surrealistische Art und Weise die Schrecken des Krieges thematisiert. Aufgrund der Kombination von Gattung, Thema und Stil stechen die Medaillen aus dem restlichem Werk des amerikanischen Stahlbildhauers heraus, wurden aber, wie gezeigt, bislang innerhalb der Forschung eher vernachlässigt, insbesondere was den Aspekt des Surrealismus anbelangt. Darüber hinaus fand bislang keine Inbezugsetzung der Medaillen mit der Surrealismusbewegung in Europa statt noch wurden die Medaillen entsprechenden Werken der europäischen Surrealisten gegenüber gestellt. Analysiert und vergleicht man jedoch die Motive der Medaillen mit surrealistischen Werken jener Zeit, so fällt auf, dass um die Mitte der 1930er-Jahre einerseits eine ikonografische Veränderung in Form von Gewaltdarstellungen stattfindet und die Künstler darüber hinaus mit ihren Werken eindeutig politisch Stellung gegen den Faschismus beziehen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist folglich mittels des ikonografischen Vergleichs die motivische Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren systematisch herauszuarbeiten und nachzuweisen, mit der gleichzeitig darauf aufbauenden zentralen Fragestellung, ob Smiths Medaillen exemplarisch für diese Neuakzentuierung stehen können. Um diese zentrale Fragestellung umfassend beantworten zu können, soll im ersten Kapitel zunächst den Faktoren auf den Grund gegangen werden, die Smith dazu veranlassten sich in seiner Medaillenserie *Medals for Dishonor* auf surrealistische Art und Weise sozialkritisch zu äußern. Der Schlüssel zum Verständnis liegt im persönlichen als auch künstlerischen Werdegang Smiths sowie dem historischen Kontext. Aufgrund dessen sollen in diesem Kapitel wichtige biografische Stationen des Künstlers in Verbindung mit dem damaligen Zeitgeschehen bis zur Entstehung der Medaillenserie im Fokus der Betrachtung stehen. Bevor in Kapitel 2 auf die

surrealistischen Elemente in Smiths Medaillenserie eingegangen wird, steht zunächst die Untersuchung der Surrealismusbewegung in Europa als auch diejenige des „amerikanischen Surrealismus" im Vordergrund, da diese einerseits der stilistischen Einordnung von Smiths Medaillen in den zeitgenössischen Kontext dient und zum anderen als Vorbereitung für den ikonografischen Vergleich in Kapitel 4 gesehen werden kann. Im dritten Kapitel werden die fünfzehn Medaillen selbst im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Es werden Auslöser genannt, die Smith dazu veranlassten die Medaillen zu produzieren, gefolgt von der Erklärung des eigentlichen Herstellungsprozess, der Untersuchung formaler Aspekte sowie, um die Ikonografie der Medaillen verständlicher zu machen, einer Analyse der Texte und Zeichnungen, welche die Serie in unterschiedlichster Form begleiten. Abschließend soll, ebenfalls in Vorbereitung auf das vierte Kapitel, die Thematik jeder einzelnen Medaille anhand prägnanter Motive in Kombination mit den soeben erwähnten Texten und Zeichnungen, genauer gesagt den Gedichten und den „Explanation Sheets", erläutert werden. Im vierten und letzten Kapitel steht die Herausarbeitung der beschriebenen motivischen Veränderungen des Surrealismus anhand eines ikonografischen Vergleichs einzelner surrealistischer Kunstwerke von Dalí, Ernst, Masson, Miró und Picasso mit ausgewählten Motiven aus Smiths Medaillenserie im Fokus der Betrachtung, um die zentrale Fragestellung, ob Smiths Medaillenserie exemplarisch für eine Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann zu beantworten.

Innerhalb der vorliegenden wissenschaftlichen Forschungsarbeit wird demzufolge Smiths Medaillenserie ausführlich unter dem Aspekt des Surrealismus untersucht und die Serie wird zudem erstmals in Bezug zum europäischen Surrealismus gesetzt. Darüber hinaus werden am Beispiel von Smiths *Medals for Dishonor* und dem ikonografischen Vergleich neue Erkenntnisse über die Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren erlangt und ein wichtiger Beitrag zur Geschichte dieser Bewegung während jener Zeit geleistet.

Zugleich ist die vorliegende Arbeit die erste systematische Zusammenfassung dieser ikonografischen Veränderungen in den Werken von Dalí, Ernst, Masson, Miró und Picasso als Reaktion auf die zeitgeschichtlichen Ereignisse in Europa.

Methodik

Zur Verifizierung der soeben formulierten zentralen Fragestellung mussten zunächst die Motive auf den fünfzehn Medaillen einer exakten „ikonografischen Bestandsaufnahme" unterzogen werden. Die griechischen Inschriften, welche sich auf den Medaillen befinden, wurden mit der Unterstützung der staatlich geprüften Übersetzerin für Griechisch, Argiro Iatrou, weitestgehend übersetzt.

Um die Medaillenmotive und den Einfluss des Surrealismus auf Smith und somit auf seine Serie ausreichend bestimmen zu können, war die Analyse und die Auswertung der bereits genannten Mikrofilmrollen (David Smith Papers, Dorothy Dehner Papers, Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, Willard Gallery Records) im Archive of American Art in New York unumgänglich. Diese Dokumente wurden bislang nicht in Hinblick auf die Einflussnahme des Surrealismus, Smiths Verständnis dieser Kunstrichtung und dessen Widerspiegelung in den Medaillen untersucht.

Im Anschluss an die Analyse von Smiths ikonografischem Bildrepertoire der Medaillen stand diejenige entsprechender zeitnaher Werke von Hauptvertretern des Surrealismus im Vordergrund. Bei Dalí, Ernst, Masson, Miró und Picasso konnten die meisten ikonografischen Übereinstimmungen mit Smiths Medaillen bemerkt werden, so dass diese fünf Surrealisten zur Feststellung motivischer Veränderungen bei den Surrealisten in den 1930er-Jahren im Mittelpunkt des ikonografischen Vergleichs mit Smiths Medaillen stehen werden.

Die Analyse der verschiedenen Mikrofilmrollen in New York, die „ikonografische Bestandsaufnahme" der fünfzehn Medaillen, die erste gezielte Inbezugsetzung Smiths mit dem Surrealismus sowie der Vergleich von Smiths Bildrepertoire mit demjenigen der Surrealisten und dessen Auswertung werden folglich zu neuen Erkenntnissen führen und liefern dementsprechend einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Surrealismus in den 1930er-Jahren.

1 David Smith

1.1 Leben und Werk

Smith wird 1906 in Decatur, einer Stadt im Bundesstaat Indiana im mittleren Westen der USA, geboren. Er arbeitet und studiert nach seinem Highschool-Abschluss in verschiedenen Städten der Bundesstaaten Ohio und Indiana, bis er 1927 nach New York zieht[43], um zunächst Maler zu werden:

> *„I don`t think I had seen a museum out in Indiana or Ohio other than some very, very dark picture with sheep in it in the public library. But I didn`t know anything about art until I came to New York. [...] I wanted to be a painter when I came."*[44]

In New York empfiehlt Smiths Vermieterin ihm, sich bezüglich der Frage nach Kunsthochschulen, an seine Nachbarin zu wenden, die bereits erwähnte Künstlerin Dehner. Dehner, die sich zu jener Zeit in Kalifornien befindet, erinnert sich im Nachhinein daran, dass *„[...] as soon as she returned, Smith introduced himself brusquely and demanded advice."*[45] Dehner schlägt die Art Students League[46] vor, an der sie seit ihrer Rückkehr aus Europa selbst eingeschrieben war.[47]

---

[43] Vgl.: Hamill 2011, S. 156. Es handelt sich hierbei um eine Kurzbiographie Smiths, welche von Susan Cooke, der stellvertretenden Leiterin des Estate of David Smith in New York und Allyn C. Shepard, der Leiterin der Forschungsgruppe des Estates, erarbeitet wurde und neben der Veröffentlichung in einigen Publikationen auch auf deren Internetseite zur Verfügung gestellt wird: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 10.05.2011, 11:48 Uhr.

[44] Interview David Sylvester/David Smith, New York, 16. Juni 1961, in: McCoy 1973, S. 172.

[45] Karen Wilkin im Gespräch mit Dorothy Dehner, Frühjahr 1978, zit. n.: David Smith 1981, S. 6.

[46] Die Art Students League wurde 1875 in New York gegründet. Bereits kurze Zeit darauf hatte sie sich als eine der wichtigsten Kunsthochschulen der USA etabliert und ist es bis heute geblieben. (Vgl.: Cummings, Paul: The Art Students League. Part I, in: Archives of American Art Journal 13 (1973) Nr. 1, S. 1f.).

[47] Vgl.: David Smith 1981, S. 6. Dehner reiste 1925 für ein Jahr durch Europa. Sie verbrachte ein halbes Jahr in Italien, danach kurze Zeit in der Schweiz und fuhr von dort weiter nach Paris. (Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 21.). Enttäuscht

Daraufhin besucht Smith neben seiner Tätigkeit bei der Morris Plan Bank abends an der Art Students League Malereikurse bei Richard Lahey (1893-1978), bis er sich von 1927 bis 1932 Vollzeit seinem Kunststudium widmet. Ebenfalls 1927, genauer gesagt im Dezember, heiraten Dehner und Smith und bleiben bis zu ihrer Scheidung im Jahre 1952 ein Paar[48]. Nach Lahey, den Smith als *„academic painter"*[49] bezeichnet, studiert er Malerei bei John Sloan (1871-1951).[50]

Über Sloan, laut Ashton ein überzeugter Anhänger der Linken, der regelmäßig politische Karikaturen in der linksradikalen Zeitschrift „The Masses"[51] veröffentlicht habe, sagt Smith im Nachhinein, er habe von diesem *„[...] a certain amount of feeling – of knowing the artists [sic!] position as a rebel or as one in revolt against status quo [...]"*[52].[53] Als Sloan den Kubismus als *„assembly-line art"*[54] bezeichnet habe, wechselt Smith zu Jan Matulka (1890-1972).[55]

Durch den in Tschechien geborenen Maler kommt Smith erstmals mit Künstlern und Werken der europäischen Avantgarde in Berührung.

> *„It was from him in 1928 that for the first time I learned of cubism and constructivism. Then the art world kind of*

darüber, dass sich keine der amerikanischen Kunsthochschulen für die europäische Kunst interessierte, schreibt sie sich nach ihrer Rückkehr aus Europa an der Art Students League ein. (Vgl.: Dehner Interview, Tape 3B, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 16.). Wilkin kommt zu dem Schluss, dass Dehner aufgrund ihrer Europareise, ihrer Vertrautheit mit der zeitgenössischen Kultur und durch ihr Studium an der Art Students League, großen Einfluss auf Smith gehabt haben muss. Smith selbst habe in einem Brief an Dehner angemerkt, *„I owe my direction to you."* (Brief von David Smith an Dorothy Dehner, Juni 1944, in Dehners Besitz, zit. n.: David Smith 1981, S. 6 [i. O. teilw. herv.].).

[48] Vgl.: David Smith 1981, S. 6.

[49] Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 265. Siehe auch: Gray 1968, S. 24.

[50] Vgl.: Ebd., siehe auch: Hamill 2011, S. 156. Online-Version: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 10.05.2011, 11:48 Uhr.

[51] Von 1911 bis 1917 „The Masses", später, zusammen mit „The Liberator" (1918-24) weitergeführt als „New Masses" (1926-44). (Vgl.: Hemingway, Andrew: Artists on the Left. American Artists and the Communist Movement 1926-1956, New Haven/London 2002, S. 8.).

[52] Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 265. Siehe auch: Gray 1968, S. 24.

[53] Vgl.: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 12f.

[54] Interview Stanley Edward Marcus/Dorothy Dehner, Dezember 1975, zit. n.: Marcus 1983, S. 24.

[55] Vgl.: Ebd.

opened for me. […] Matulka was the most notable influence on my work […].“[56]

Matulka hatte in Europa gelebt, in Paris ein Atelier besessen und war mit vielen Künstlern in Kontakt gekommen. Von Kunstrichtungen wie dem Kubismus, Dada, dem Surrealismus und dem deutschen Expressionismus konnte er aus Erfahrung sprechen, so Dehner.[57] Daneben beeindruckt Smith laut Ashton Matulkas politisches Engagement: Matulka veröffentlichte Zeichnungen von Arbeitern in der Zeitschrift „New Masses“ und zeigte Werke in Ausstellungen des John Reed Clubs.[58] Als 1928 Matulkas Unterricht an der Art Students League ausfallen muss, besucht Smith bis 1931 mit einigen anderen Studenten privat Kurse bei diesem.[59] Zu den Teilnehmern gehören auch die bereits erwähnten Levy und Corcos.[60] Zwischen den alsbald eng befreundeten Ehepaaren, Corcos und Levy heiraten 1928[61], entwickelt sich während Smith und Dehners Reise durch Europa (1935/36) ein reger Briefwechsel, der hinsichtlich der Dokumentation dieser Reise, zu den wichtigsten Quellen zählt. Vermutlich durch Matulka inspiriert entstehen Smiths erste Reliefs[62].[63]

Neben seinen Lehrern[64] an der Art Students League übt der in Kiew geborene Maler und Autor John D. Graham (1886-1961) großen Einfluss auf Smith aus.

---

[56] Kuh, Katherine: „David Smith“ An Interview by Katherine Kuh, in: David Smith 1966/67, S. 105.
[57] Vgl.: Dehner, Dorothy: Memories of Jan Matulka, in: Jan Matulka. 1890-1972, Ausst.kat., Washington D.C. u.a. 1979-81, S. 78f.
[58] Vgl.: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 13.
[59] Vgl.: Hamill 2011, S. 156. Online-Version: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 10.05.2011, 11:48 Uhr.
[60] Vgl.: Marcus 1983, S. 24.
[61] Vgl.: Ritter, Catrin: Lucille Corcos, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 21, München/Leipzig 1999, S. 166.
[62] Dazu zählt beispielsweise David Smiths Relief *Untitled (Virgin Islands Relief)/Ohne Titel (Jungferninseln-Relief)* (1932).
[63] Vgl.: Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944, Ausst.kat., hg. John R. Lane, Susan C. Larson, New York u.a. 1983/84, S. 223.
[64] Neben Lahey, Sloan und Matulka gehört auch Kimon Nicolaides (1891-1938) zu Smiths Lehrern an der Art Students League. Allerdings wird diesem innerhalb der Forschungsliteratur weniger Beachtung geschenkt. Sloans und, so McCoy, Matulkas Einfluss auf Smith sei wichtiger gewesen. (Vgl.: McCoy 1973, S. 19.).

Graham, der mit russischem Namen Ivan Gratianovitch Dabrowsky[65] heißt, emigriert 1920 in die USA.[66] Smith und Dehner lernen Graham 1929 kennen[67], vermutlich auf einer Party von Thomas (†1952)[68] und Weber Furlong (1878-1962)[69], welche sie von der Art Students League kannten.[70]

Auf Einladung der Furlongs verbringen Smith und Dehner 1929 den Sommer in Bolton Landing, 350 km nördlich von New York, wo sie sich kurz entschlossen selbst ein Häuschen kaufen. Die nächsten elf Jahre verbringen sie ihre Sommer- und Herbstmonate dort, bis sie Bolton Landing 1940 zu ihrem Hauptsitz erklären.[71] Im Sommer 1931 bekommen Smith und Dehner die Chance, ihre Bekanntschaft zu Graham zu vertiefen. Graham erwirbt in direkter Nachbarschaft, zwischen dem Besitz der Furlongs und demjenigen von Smith und Dehner, ein Haus.[72]

---

[65] Der Name „Graham" kam laut Dehner dadurch zustande, dass der Name seiner Mutter kyrillisch geschrieben aussah wie „Graham" auf Englisch. (Vgl.: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham, John: System and Dialectics of Art. Annotated from unpublished writings with a critical introduction by Marcia Epstein Allentuck, hg. Marcia Epstein Allentuck, Baltimore/London 1971, S. XVI [Der Originaltext wurde 1937 in New York veröffentlicht.].). Megan McShea ist wiederum der Meinung, der Nachname „Graham" könnte durch die Transliteration von „Gratian", dem Namen von Grahams Vater, entstanden sein. Offiziell ändert er seinen Namen in „John Graham" mit der Verleihung der amerikanischen Staatsbürgerschaft 1927. (Vgl.: A Finding Aid to the John Graham Papers by Megan McShea, 1799-1988. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/john-d-graham-papers-7215/more - 09.03.2011, 13:56 Uhr.).

[66] Vgl.: A Finding Aid to the John Graham Papers by Megan McShea. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/john-d-graham-papers-7215/more - 09.03.2011, 13:58 Uhr. Siehe auch: Julio González - David Smith. Un Diálogo Sobre La Escultura, Ausst.kat., Valencia 2011, S. 397f.

[67] Vgl.: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XIII. Siehe auch: A Finding Aid to the John Graham Papers by Megan McShea. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/john-d-graham-papers-7215/more - 09.03.2011, 13:59 Uhr. Wisotzki dehnt den möglichen Zeitraum des Kennenlernens aus. Ihrer Ansicht nach machten Dehner und Smith 1929 oder 1930 Grahams Bekanntschaft. (Vgl.: Dehner Interview, Tape 1A, S. 8, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 29.).

[68] Das Geburtsdatum ist nicht bekannt. Laut Caren Fuhrmann erfolgt die *„erste Erwähnung (vor) 1911"*. (Fuhrmann, Caren: Thomas Furlong, in: Allgemeines Künstlerlexikon 2005, S. 375.).

[69] Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 22. Judith McCandless erwähnt allerdings nur Dehner. Es ist aber davon auszugehen, dass Smith sich ebenfalls auf der Party befand.

[70] Vgl.: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 13:46 Uhr.

[71] Vgl.: David Smith 1986/87, S. 11.

[72] Vgl.: Dehner Interview, Tape 1A, S. 8, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 29.

Durch Graham lernt Smith Stuart Davis (1892-1964), Jean Xceron (1890-1967), Arshile Gorky (1904-48) und Willem de Kooning (1904-97) kennen.[73] Xceron wird später Smiths geplante Inschriften für die Medaillen ins Griechische übersetzen.[74]

Da Graham zudem als Künstler und *„[...] as a kind of private dealer [...]“*[75] in Paris tätig war[76], unterhielt er darüber hinaus Kontakte zu europäischen Künstlern wie, so zählt Wisotzki auf, Picasso, Georges Braque (1882-1963), Miró, Alberto Giacometti (1901-66) sowie Julio González (1876-1942) und brachte, so Dehner, *„[...] the excitement of the French art world to us ... He knew the painters of that time, and the writers, Éluard, Breton, Gide and others were his friends.“*[77] Des Weiteren brachte er seinen Freunden von seinen häufigen Kurzreisen nach Paris französische Kunstzeitschriften wie beispielsweise die „Cahiers d` Art“ mit. Vermutlich 1932 sieht Smith in einer Ausgabe dieser Zeitschrift von 1929 die Skulptur *Figur*[78] (1928) von Picasso, welche in Zusammenarbeit mit González entstanden war.[79] Veranlasst durch diese Abbildung, schweißt Smith im Herbst 1933 seine ersten Metallskulpturen:

---

[73] Vgl.: Smith, David: Notes on My Work, in: Arts 34 (1960) Nr. 5, S. 44. Die Angaben, welche innerhalb der Forschungsliteratur über Smiths Bekanntschaften durch Graham gemacht werden, unterscheiden sich von Smiths eigenen. Marcus fügt Smiths Aufzählung beispielsweise noch Milton Avery (1885-1965) hinzu (vgl.: Marcus 1983, S. 28.), Paul Cummings ersetzt De Kooning gegen Avery (vgl.: David Smith 1979/80, S. 12.) und Rachel Kirby nennt alle fünf (vgl.: David Smith 1986/87, S. 11.). Ashton ist hingegen der Ansicht, dass Smith Xceron durch Davis kennen lernte. (Vgl.: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 13f.).
[74] Vgl.: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 14.
[75] David Smith 1981, S. 6.
[76] Vgl.: Ebd.
[77] Herrera, Hayden: John Graham. Modernist Turns Magus, 52 (1976) Nr. 2, S. 100 [i. O. teilw. herv.].
[78] Die Skulptur weist unterschiedliche Titel auf. Auf der Homepage des Musée National Picasso in Paris ist der Titel der Skulptur *Figur*. (Vgl.: Online-Quelle: URL: http://picasso-paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=35&is_sel=0 - 03.06.2011, 11:46 Uhr.). Der Kunsthistoriker und Kurator Werner Spies führt sie in seinem Werkverzeichnis ebenfalls unter *Figur* auf. (Vgl.: Spies, Werner: Picasso. Das Plastische Werk. Werkverzeichnis in Zusammenarbeit mit Christine Piot, Ostfildern-Ruit 2002, S. 376.). In besagtem „Cahiers d` Art“-Artikel von 1929 ist der Titel der Skulptur *Projekt für eine Skulptur aus Eisendraht* (1928). (Vgl.: Zervos, Christian: Picasso a Dinard. Été 1928, in: Cahiers d` Art (1929), S. 6.).
[79] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 29f. Laut Wisotzki ist nicht eindeutig rekonstruierbar, in welcher Ausgabe der „Cahiers d` Art“ Smith die Skulptur sah. Smith selbst, so Wisotzki, verweist beispielsweise auf die „Cahiers d` Art“-Ausgabe von 1932. Allerdings ist in dieser Ausgabe keine Skulptur von

> *„Fall of 1933 made up some things [...]. First iron sculptures [...] [I] made (prompted by seeing the work of Picasso whom [sic!] I have been told were created jointly by Gonzales [sic!] (See 1932 Cahier d` Art [sic!])[)] [...].“*[80]

Bereits bei einem Aufenthalt Smiths zusammen mit Dehner auf den amerikanischen Jungferninseln von Oktober 1931 bis Juni 1932 waren erste Skulpturen entstanden. Im Gegensatz zu den Metallskulpturen bestehen diese jedoch aus Materialien wie Korallen[81]. Dehner beschreibt sie folgendermaßen:

> *„His first sculpture I still have. A tiny torso of a woman ... practically an objet trouvé, as he had little carving to do, except to emphasize the forms of breasts and buttocks. [...]“*[82]

Des Weiteren schafft Smith Assemblagen aus vorgefundenen Werkstoffen wie Holz, Draht und Steinen, deren Herstellung er nach seiner Rückkehr von den Jungferninseln in Bolton Landing fortsetzen wird.[83]

Picasso/González abgebildet. Aus diesem Grunde nimmt Wisotzki an, dass Smith sich im Nachhinein zwar an die Zeitschrift und an das Jahr, in dem er die Abbildung sieht, richtig erinnert, nicht aber an das Erscheinungsjahr der Zeitschrift. Folglich könnte Graham Smith im Sommer 1932 durchaus eine Ausgabe der „Cahiers d` Art“ gezeigt haben und zwar, so ist anzunehmen, die Nr. 1 von 1929, da darin Picassos *Figur* (1928) abgebildet ist. (Vgl.: Wisotzki 1988, S. 30. Siehe auch: Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 267. Siehe auch: Gray 1968, S. 25.). Die Abbildung erscheint im Artikel „Picasso a Dinard. Été 1928“ von Christian Zervos (vgl.: Zervos, Christian: Picasso a Dinard. Été 1928, in: Cahiers d` Art 4 (1929) Nr. 1, S. 5-20. Abbildung S. 6.). Wisotzkis Annahme wird unterstützt durch eine weitere Aussage Smiths, der in einem Interview mit David Sylvester von 1961 auf die Frage, wie er von der Malerei zur Skulptur gekommen sei antwortet, dass sein Interesse für Skulptur durch eine Abbildung einer Metallskulptur in einer Ausgabe der „Cahiers d` Art“ von entweder 1928 oder 1929 ausgelöst worden sei. (Vgl.: Interview David Sylvester/David Smith 1961, zit. n.: McCoy 1973, S. 172f.).

[80] Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 267. Siehe auch: Gray 1968, S. 25.

[81] Siehe hierzu beispielsweise Smiths Skulptur *Untitled (Standing Figure)/Ohne Titel (Stehende Figur)* (1932).

[82] Dehner, Dorothy: Memoir of John Graham, 1969, maschinengeschriebenes Manuskript, in: Dorothy Dehner Papers, D 298A, frames 1531-1541, zit. n.: Julio González - David Smith 2011, S. 402.

[83] Vgl.: Krauss 1977, S. 3f. Dazu zählt beispielsweise David Smiths Assemblage *Construction/ Konstruktion* (1932, Holz, Draht und Gips auf Holzsockel, bemalt, 31,1 x 12,7 x 16,5 cm, Sockel: 6,4 x 17,8 x 17,8 cm, Collection of The Estate of David Smith).

Smiths Entschluss, sich ausgelöst durch eine Abbildung der *Figur* von Picasso/González ab 1933 dem Metall als Material für seine Skulpturen zuzuwenden, habe, so der der Künstler selbst, nahe gelegen, denn „*[s]ince I had worked in factories and made parts of automobiles and had worked on telephone lines I saw a chance to make sculpture in a tradition I was already rooted in*“[84]. Smith spielt mit seiner Anmerkung vermutlich auf seine Anstellung bei dem Automobilhersteller Studebaker in South Bend (Indiana) an, bei welchem er 1925 den Sommer über gearbeitet hatte.[85] Zu seinen Tätigkeiten gehörte zunächst das Schweißen, die Bedienung der Drehbank und der Fräsmaschine. Später wechselte er zur Rahmenmontage, wo er nietete, bohrte und stanzte:

> „*[...] After four months in department 346 at the Studebaker plant, alternating on a lathe, spot welder and milling machine, I was transferred to 348 on frame assembly. This was worked on a group plan, payment made to 80 men in proportion to the completed frames which were riveted and assembled on an oval conveyor track. It was necessary for each man to be able to handle at least six operations. Riveting, drilling, stamping, etc. all fell into my duties – but my interest was the $45 to $50 per week which would enable me to study in New York [...].*“[86]

Laut Marcus lernt er zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht den Umgang mit dem Gasschweißbrenner. Erst 1932 beginnt er in seinem Wohnzimmer in Brooklyn Heights in New York, mit diesem Gerät zu experimentieren. Als er damit fast die Wohnung in Brand steckt, mietet er bei den nahe gelegenen „Terminal Iron Works, Boiler-Tube Makers and Ship Deck“ Arbeitsfläche an. Bis 1940, seinem Umzug nach Bolton Landing, wird er dort sein Atelier

[84] Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 268. Siehe auch: Gray 1968, S. 25.
[85] Vgl.: Ebd., frame 264. Siehe auch: Ebd., S. 24.
[86] McCoy, Garnett: The David Smith Papers, in: Archives of American Art Journal 8 (1968) Nr. 2, S. 7.

unterhalten.[87] Seinen Besitz in Bolton Landing benennt er nach seinem Atelier in Brooklyn Heights „Terminal Iron Works“.[88]

1933 entstehen auf diese Weise[89] nicht nur Smiths erste Metallskulpturen[90], sondern vermutlich die ersten geschweißten Metallskulpturen in den USA überhaupt[91].

Im März 1934 wird Smith von dem Public Works of Art Project (PWAP, Dezember 1933-Juni 1934) beschäftigt, genauer gesagt bei der „Technical Division of the Civil Works Administration, Public Works of Art Project, New York, Mural Painting Project 89“.[92] Es handelt sich dabei um das erste von insgesamt fünf

---

[87] Vgl.: Marcus 1983, S. 23, 31. Siehe auch: Hamill 2011, S. 156. Online-Version: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 18.05.2011, 14:28 Uhr.

[88] Vgl.: McCoy (1968), S. 1.

[89] Vgl.: Krauss 1977, S. 3f.

[90] Hierzu zählen beispielsweise Smiths *Agricola Head/Agricola-Kopf* (1933), *Saw Head/Sägen-Kopf* (1933) und *Reclining Figure/Liegende Figur* (1933).

[91] Vgl.: Hamill 2011, S. 156. Siehe auch: Online-Version: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 18.05.2011, 14:28 Uhr. Trotz dieser ersten Skulpturen, sieht Smith sich bis zu einem Gespräch mit Xceron im Mai 1935 nach wie vor eher als Maler denn als Bildhauer: *„Remember May 1935, when we walked down 57 St. after your show at Garland Gallery, how you influenced me to concentrate on sculpture? I`m of course forever glad that you did, it`s more my energy, though I make two hundred color drawings a year and sometimes painting, but by having my identity as a sculptor, I can paint and I thus know myself better. But I paint or draw as a sculptor, I have no split identity as I did in 1935. Forever thanks.“* (Brief an Jean Xceron, 7. Februar 1956, zit. n.: McCoy 1973, S. 206.).

[92] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 37. Wichtige Literatur über die „New Deal“-Politik und die Programme, welche zur Unterstützung der bildenden Künste geschaffen wurden: A New Deal for the Arts by Bruce I. Bustard, Ausst.kat., Washington D.C. 1997/98; Badger, Anthony J.: The New Deal. The Depression Years, 1933-1940, New York 1989; Baigell, Matthew: The American Scene. American Painting of the 1930`s, New York 1974; Hapke, Laura: Labors Canvas: American Working-Class History and the WPA Art of the 1930s, Newcastle 2008; Harris, Jonathan: Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America, Cambridge 1995; Hemingway 2002; Hillstrom, Kevin: Defining Moments. The Great Depression and the New Deal, Detroit 2009; Kennedy, Roger G./Larkin, David: When Art Worked. Text by Roger G. Kennedy. An Illustrated Documentary by David Larkin, New York 2009; MacKinzie, Richard D.: The New Deal for Artists, Princeton 1973; New Deal for Art. The Government Art Projects of the 1930s with examples from New York City & State, Ausst.kat., hg. Marlene Park, Gerald E. Markowitz, Hamilton 1977; O`Connor, Francis V.: The New Deal Art Projects in New York, in: American Art Journal 1 (1969) Nr. 2, S. 58-79; O`Connor, Francis V. (Hg.): The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs, Washington D.C. 1972; O`Connor, Francis V. (Hg.): Art for the Millions. Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project. Edited and with an Introduction by Francis V. O`Connor, Greenwich 1973; Social Concern and Urban Realism. American Painting of the 1930s. Patricia Hills with an essay by Raphael Soyer, Ausst.kat., New York/Boston/Anchorage u.a. 1984/85.

staatlichen Projekten[93], welches im Rahmen der „New Deal"-Politik der amerikanischen Regierung geschaffen wurde, um die Arbeitslosigkeit zu bekämpfen, die durch die „Große Depression"[94] 1929 verursacht worden war. Während seiner siebenmonatigen Laufzeit beauftragt das PWAP, mit einem wöchentlichen Gehalt von zwischen $26,50 und $42,50 ungefähr 3750 Künstler, davon über 700 aus New York City,[95] *„[...] to make a pictorial representation of the American scene for the embellishment of public buildings."*[96]

Als Smith im August 1934 Assistant Project Supervisor in der Temporary Emergency Relief Administration (TERA[97]) wird[98], besteht seine Aufgabe in der Betreuung technischer Probleme, welche bei der Montage von Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden auftreten konnten. Laut Marcus stammt aus dieser

[93] Die Autoren der folgenden Literatur sprechen von insgesamt vier Regierungsprogrammen (Public Works of Art Project (PWAP), Treasury Section of Painting and Sculpture (Section), Treasury Relief Art Project (TRAP) und Federal Art Project (FAP) der Work Progress (später Project) Administration (WPA/FAP)) zur Unterstützung der bildenden Kunst: Baigell 1974, S. 46; Hemingway 2002, S. 77; O`Connor (1969), S. 58; Patricia Hills zählt das Fotoprogramm der Farm Security Administration (FSA) ebenfalls hinzu. (Vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85. S. 11.).

[94] Durch ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren wurde in den USA im Jahre 1929 die „Große Depression" ausgelöst. Zu diesen zählen die sinkende Nachfrage in der Automobil- und Baubranche, der bereits Anfang der 1920er-Jahre einsetzende Preisverfall auf den Agrarmärkten aufgrund von Überproduktion und der Verlust des Einkommens durch den Zusammenbruch der New Yorker Börse im Oktober 1929. (Vgl.: Hillstrom 2009, S. 14-21. Siehe auch: Badger 1989, S. 29.). Zahlreiche Firmenzusammenbrüche, Massenarbeitslosigkeit und Deflation waren die Folgen. Roosevelt, der 1932 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt und im März 1933 vereidigt worden war, verabschiedete zur Bewältigung dieser Krise im Rahmen seiner „New Deal"-Politik zahlreiche Sozial- und Wirtschaftsreformen. (Vgl.: Hillstrom 2009, S. 38-41.). Diese bezogen sich auch auf die bildenden Künste.

[95] Vgl.: New Deal for Art 1977, S. XII, 4. Siehe auch: Baigell 1974, S. 46; O`Connor (1969), S. 58-61; Hemingway 2002, S. 78; Andrew Hemingway ist im Gegensatz zu den restlichen Autoren der Ansicht, das Programm habe nur 4,5 Monate existiert.

[96] Minutes of Meeting of Regional Chairmen of the Public Works of Art Project, 21. Februar [1934], Record Group 121, Series 106, National Archives, Washington D.C., zit. n.: New Deal for Art 1977, S. 4 [i. O. teilw. herv.].

[97] Bei TERA handelt es sich um ein Vorläuferprogramm der Work Progress (später Project) Administration (WPA, 1935-1943) des Staates New York, das Roosevelt als Gouverneur dieses Staates 1931 zur Unterstützung der Arbeitslosen geschaffen hatte. TERA stellte dem 1932 von der College Art Association ins Leben gerufenen New Yorker Emergency Work (später Relief) Bureau finanzielle Mittel zur Verfügung, die ihrerseits Künstler davon beschäftigten. 1933, als Roosevelt als Präsident der Vereinigten Staaten vereidigt wird, wird TERA auf nationale Ebene ausgeweitet (Federal Emergency Relief Administration, FERA) und ab 1935 als WPA fortgesetzt. (Vgl.: Harris 1995, S. 17f; New Deal for Art 1977, S. XII, 3; O`Connor (1969), S. 65; Social Concern and Urban Realism 1984/85, S. 10.).

[98] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 37.

Zeit Smiths Interesse für den Aufbau eines Kunstwerks. Die Zusammensetzung habe ihn sogar mehr interessiert, als das eigentliche Werk.[99] Dieses Interesse lässt sich beispielsweise in den Notizen, welche Smith während seiner Europareise (1935/36) über formale technische Details der Kunstwerke in der Ausstellung „De van Eyck à Brueghel" im Musée de l` Orangerie in Paris anfertigt weiterverfolgen. Ebenfalls auf seiner Europareise, genauer gesagt in Griechenland, interessiert er sich des Weiteren für die Herstellungsverfahren sumerischer Siegel und griechischer Münzen und entwickelt daraus, nach seiner Rückkehr aus Europa im Juli 1936, die Technik des „Reverse Carving", mittels derer er seine Serie *Medals for Dishonor* produzieren sollte.

1937, kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Europa, ist Smith beim Treasury Relief Art Project (TRAP, 1935-39[100]) angestellt. In Vorbereitung eines von der Regierung geplanten Wandmalerei-Projekts, führt Smith eine Umfrage über Postämter durch. Schließlich arbeitet Smith beim Federal Art Project (FAP) der Work Progress (später Project) Administration (WPA[101]), dem Nachfolger der TERA.[102]

Während Smith bis dahin eher mit technischen beziehungsweise organisatorischen Aufgaben betraut war, ist er bei der WPA/FAP, bis zu seinem

[99] Vgl.: Marcus 1983, S. 32.
[100] Im Oktober 1934 gründet die Regierung die Treasury Section of Painting and Sculpture (Section) – ab 1938 umbenannt in Treasury Section of Fine Arts und von 1939 bis zur Auflösung im Juli 1943 nochmals umbenannt in Section of Fine Arts of the Public Buildings Administration of the Federal Works Agency (vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85, S. 10. Siehe auch: New Deal for Art 1977, S. XII.). Um Aufträge für die Gestaltung von öffentlichen Gebäuden, in Form von Wandmalereien oder Skulpturen zu erhalten, mussten die Künstler allerdings an Wettbewerben teilnehmen. (Vgl.: New Deal for Art 1977, S. 5. Siehe auch: Baigell 1974, S. 50-54; Hemingway 2002, S. 78; O`Connor (1969), S. 61f.). Da die Section nur Aufträge für Neubauten vergab, wurde im Juli 1935 das TRAP gegründet (vgl.: Hemingway 2002, S. 78. Siehe auch: O`Connor (1969), S. 62f.), bei welchem Smith 1937 angestellt wurde.
[101] Das Federal Art Project (FAP), das Mitte 1935 als Unterabteilung für Kunst der Work Progress (später Project) Administration (WPA) ins Leben gerufen wird, gehört zu den bekanntesten und vielseitigsten Projekten der amerikanischen Regierung. Es wurden nicht nur Kunstwerke in Auftrag gegeben, sondern auch Ausstellungen organisiert und Kunstunterricht angeboten. Das WPA/FAP existierte bis 1943. (Vgl.: Baigell 1974, S. 54. Siehe auch: Hemingway 2002, S. 78f; New Deal for Art 1977, S. 5f; O`Connor (1969), S. 63f.).
[102] Vgl.: Marcus 1983, S. 50. Siehe auch: O`Connor 1973, S. 291.

Ausscheiden 1939, als Künstler tätig.[103] Dehner sieht einen Grund für Smiths vorläufige Tätigkeit im technisch-organisatorischen Bereich in der besseren Bezahlung:

> *„Well, he thought it would be a good supervisory job. You got much more money for that. I think he got $35 a week for that and the other boys on the Project were getting $ 22 or something like that."*[104]

In einem Brief an Jane Harrison Cone von 1966 merkt sie zudem an, dass Smiths Skulpturen zu avantgardistisch gewesen seien. Erst durch einen Projektleiter, dem Smiths Arbeiten gefielen, habe er als Künstler beim FAP der WPA tätig werden können.[105] Dehner erinnert sich an die folgenden Werke, die in diesem Zusammenhang entstanden:

> *„One was allocated to Radio Station WNYC the municiple broadcasting company...It has disappeared although I tried to trace it I found a dead end. [...] David had another piece allocated to Erasmus Hall High School in Brooklyn N[ew] Y[ork]. [...] It was called Contruction with Points."*[106]

Krauss verweist auf eine weitere Skulptur, welche für die WPA entstand, *Horse and Rider/Pferd und Reiter* (1937)[107], laut Smith aber von der Regierung zerstört wurde: *„This ‚Horse + Rider' 1936 or 37 was destroyed by Government [sic!][...]."*[108] Dennoch blickt der Künstler im Nachhinein positiv auf seine Zeit bei den „New Deal"-Programmen zurück:

---

[103] Vgl.: Ebd.
[104] McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 11:06 Uhr.
[105] Vgl.: Dorothy Dehner Papers, D 298, frame 197.
[106] Ebd.
[107] Vgl.: Krauss 1977, S. 9.
[108] David Smith Papers, NDSmith 3, frame 1354 [Herv. i. O.].

> *„[...] [F]or the first time, collectively we belonged somewhere. [...] It gave us unity, it gave us friendship, and it gave us a collective defensiveness.“*[109]

Das letzte Hilfsprogramm, das im Zuge der „New Deal“-Politik für Künstler geschaffen wird, ist das Fotoprogramm der Farm Security Administration (FSA, 1937-43). Die FSA gab Fotografien in Auftrag, welche Aufschluss über das Ausmaß der Depression geben sollten.[110] Ziel dieser fünf Programme war in erster Linie die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit. Gleichzeitig führten sie aber zur Anerkennung des Künstlers als wichtigem Teil der Gesellschaft:

> *„[T]he public has learned to accept the artists as useful, producing member of society. There is now a closer, more understanding alliance between the artist and the people.“*[111]

Neben den erläuterten Regierungsprogrammen bestärkten auch Vereinigungen[112] wie beispielsweise der John Reed Club die Künstler, welche aufgrund der „Großen Depression“ in eine unsichere Zukunft blickten und sogar ihre Berufung in Frage stellten, wieder in ihrer Tätigkeit.[113]

---

[109] Interview David Sylvester/David Smith, New York, 16. Juni 1961, in: McCoy 1973, S. 168.
[110] Vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85. S. 11.
[111] The WPA Federal Art Project. A Summary of Activities and Accomplishments, [1938], RG 69, box 2062, S. 22, zit. n.: New Deal for Art 1977, S. 8.
[112] Wichtige Literatur in Bezug auf Vereinigungen, in denen sich unter anderem Künstler zusammenschlossen: Baigell, Matthew/Williams, Julia: Artists Against War and Fascism. Papers of the First American Artists` Congress, New Brunswick 1986; Harrison, Helen A.: John Reed Club Artists and the New Deal: Radical Responses to Roosevelt`s Peaceful Revolution, in: Prospects 5 (1980), S. 241-268; Hemingway 2002; Homberger, Eric: American Writers and Radical Politics, 1900-39. Equivocal Commitments, London u.a. 1986; Marquardt, Virginia Hagelstein: New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts 12 (1989), S. 56-75; McCoy, Garnett: The Rise and Fall of the American Artists` Congress, in: Prospects 13 (1988), S. 325-340; Monroe, Gerald M.: The Artists Union of New York, in: Art Journal 32 (1972) Nr. 1, S. 17-20; Monroe, Gerald M.: The American Artists` Congress and the Invasion of Finland, in: Archives of American Art Journal 15 (1975) Nr. 1, S. 14-20.
[113] Vgl.: McCoy (1988), S. 326.

Durch Graham, der dem Club im Dezember 1934 beitritt[114], kommen Smith und Dehner zwischen 1932 und 1935 mit dem John Reed Club in Berührung, so Wisotzki.[115] Der erste John Reed Club in New York eröffnet im Herbst 1929 in. Die genauen Entstehungszusammenhänge sind unklar. Die übereinstimmende Meinung innerhalb der Forschungsliteratur ist jedoch, dass der Club von Mitarbeitern der Zeitschrift „New Masses" oder zumindest von Personen aus dem Kreis um diese Zeitschrift gegründet wurde.[116] Auch wenn aus der Literatur nicht eindeutig hervor geht, dass der Club kommunistisch war, so wird die Unabhängigkeit des Clubs von der Kommunistischen Partei angezweifelt.[117] Die Satzung des John Reed Club verdeutlicht darüber hinaus die Anlehnung an kommunistisches Gedankengut, und zwar durch die Unterstützung der Arbeiterbewegung und die Ablehnung des Bürgertums:

---

[114] Vgl.: JRC Bulletin1 (Februar 1935) Nr. 2, in: Louis Lozowick Papers, 1898-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution, zit. n.: McCoy (1988), S. 327f.

[115] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 35f.

[116] Virginia Hagelstein Marquardt, geht davon aus, dass der Club von Mitarbeitern der Zeitschrift „New Masses" gegründet wurde. (Vgl.: Marquardt (1989), S. 56, Fußnote 1.). Eric Homberger ist ebenfalls der Ansicht, dass der Club von Mitarbeitern, genauer gesagt der Redaktion der „New Masses" ins Leben gerufen wurde. (Vgl.: Homberger 1986, S. 128.). Gegründet wurde er nach Meinung Hemingways von der „New Masses group", vermutlich inspiriert von revolutionären Kulturinstitutionen in Deutschland und der ehemaligen UdSSR. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 20.). Hemingway erweitert demnach den Kreis der Gründer um diejenigen Personen, die mit der Zeitschrift in Verbindung standen.

[117] Marquardt ist der Meinung, dass allgemein bekannt gewesen sei, dass sowohl die Zeitschrift als auch der Club Ende der 1920er- und Anfang der 1930er-Jahre der marxistisch-leninistischen Ideologie und der Kommunistischen Partei nahe standen. Mit Michael Gold (1894-1967), einem Kommunisten als Chefredakteur, werde die politische Ausrichtung der Zeitschrift im Juni 1928 deutlich. Durch den Zusammenschluss der Zeitschrift und des Clubs mit der International Union of Revolutionary Writers (IURW) und dem International Bureau of Revolutionary Artists (IBRA), beide mit Sitz in Moskau, bei der Second International Conference of Proletarian and Revolutionary Writers in Charkow im November 1930 werde die politische Ausrichtung offiziell, was sich auch in der Kunst niedergeschlagen habe. (Vgl.: Marquardt (1989), S. 56-70.). Helen A. Harrison ist ähnlicher Ansicht wie Marquardt. Von Anfang an sei klar gewesen, dass *„[...] the club was Soviet-directed and subject to Party discipline."* (Harrison (1980), S. 243.). Auch Homberger zweifelt an der Unabhängigkeit des Clubs gegenüber der Kommunistischen Partei. Doch selbst wenn die Parteimitglieder eine wichtige Rolle innerhalb des Clubs spielten, geht Homberger nicht davon aus, dass die Mehrheit der Clubmitglieder der Partei anhing. (Vgl.: Homberger 1986, S. 129.). Hemingway ist wie Homberger davon überzeugt, dass es sich beim Großteil der Clubmitglieder um Sympathisanten der Kommunistischen Partei gehandelt habe. Der John Reed Club sei nicht offiziell kommunistisch gewesen. Allerdings habe es innerhalb des Clubs eine heimliche Fraktion von Mitgliedern der Kommunistischen Partei gegeben, welche den Club leitete. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 20.).

> *„The revolutionary writers, artists and workers in all cultural fields of the United States, in forming this organization [...] declare the purposes of the club to be: to work within all cultural mediums for the international revolutionary labor movement, [...] to struggle against all art and literature rooted in bourgeois ideology. [...]"*[118]

David Shapiro, der laut Hills viele der Künstler persönlich kannte, merkt bezüglich des Einflusses der Kommunistischen Partei auf den John Reed Club zudem an[119]:

> *„Most Club members considered themselves Marxists and the Soviet Union as a Marxist nation. As a result, they quite naturally looked on the USSR with approval. Therefore, no ‚orders from Moscow' were necessary to inspire policies that furthered the kind of art that they believed would intellectually and aesthetically help transform what they saw as a decaying capitalist society."*[120]

Kurz nach seiner Gründung organisiert der Club bereits Ausstellungen und Lesungen und schafft zudem eine Kunstschule.[121] Als Davis und Graham im Dezember 1934 beitreten[122], existieren in den USA bereits um die 30 Clubs[123]. Smith und Dehner nehmen allerdings nur an einem Treffen des Clubs teil.[124]

---

[118] Louis Lozowick Papers, Box 4, Reel 5898, frame 470. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/constitution--305729 - 07.03.2011, 11:51 Uhr.
[119] Vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85, S. 15.
[120] Shapiro, David (Hg.): Social Realism: Art as a Weapon. Edited and Introduced by David Shapiro, New York 1973, S. 21f. [Herv. i. O.].
[121] Vgl.: McCoy (1988), S. 325.
[122] Vgl.: JRC Bulletin1 (Februar 1935) Nr. 2, in: Louis Lozowick Papers, zit. n.: McCoy (1988), S. 327f.
[123] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 5.
[124] Vgl.: McCoy (1988), S. 325.

> *„We only did that once. We did not belong to the John Reed Club. Graham did. And a lot of guys did."*[125]

Die erste Künstlervereinigung, der Smith im April 1934 beitritt, ist das „Artists` Committee of Action for the Municipal Art Gallery and Center".[126] Laut Matthew Baigell und Julia Williams wurde das Artist Committee of Action (ACA) im Februar 1934 aus Protest gegen die Zerstörung von Diego Riveras (1886-1957) Wandmalerei im Rockefeller Center in New York ins Leben gerufen. Des Weiteren forderten die Mitglieder eine städtische Kunstgalerie unter eigener Federführung. Anlass dieser Forderung war eine Ausstellung, die kurz nach der Zerstörung von Riveras Wandgemälde im Rockefeller Center eröffnet worden war. Die Künstler des ACA wehrten sich gegen den Ausstellungsort, *„[...] arguing that artists were being used to give the ‚censors' at Rockefeller Center legitimacy as patrons of the arts."*[127] Die geforderte Galerie eröffnet im Dezember 1935.[128]

Im August 1935 unterschreibt Smith den „Call for the American Artists` Congress".[129] Um auch diejenigen Künstler zu erreichen, welche der John Reed Club nicht angesprochen hatte, so Baigell/Williams, schlägt Alexander Trachtenberg (1884-1966) im April[130] oder Mai 1935 auf einem John Reed Club-Treffen die Gründung eines Artists` Congress vor. Zwölf der Anwesenden gründen einen Vorstand, von welchem Davis, der sich wie Smith bereits beim ACA engagiert

[125] Dehner Interview, Tape 1B, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 36. Wisotzki schließt aus Aussagen von Dehner, dass der Grund für deren Nichtteilnahme an den Treffen des Clubs an deren Wohnort lag. Die beiden lebten zu jener Zeit in Brooklyn und *„[...] living in Brooklyn Heights precluded their participation in certain activities that they might have attended if they had lived in Manhattan."* (Dehner Interview, Tape 1B, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 402, Fußnote 79.).
[126] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 37. Mitgliedsausweiß abgebildet in: Gray 1968, S. 27.
[127] Baigell/Williams 1986, S. 20 [Herv. i. O.].
[128] Vgl.: Ebd., S. 20f.
[129] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 38.
[130] Vgl.: Hemingway 2002, S. 123.

hatte, den Vorsitz übernimmt[131]. Am ersten organisatorischen Treffen (18. Mai 1935) nehmen 20 Künstler teil.[132]

Mittels des „Calls“[133], formuliert von den Gründungsmitgliedern des American Artists` Congress (AAC)[134], werden, alarmiert durch den sich ausbreitenden Faschismus und dem desolaten Zustand, in dem sich die Kunst und die Künstler aufgrund der „Großen Depression“ befinden, diese dazu aufgerufen, als Gruppe in Aktion zu treten[135]:

---

[131] Vgl.: McCoy (1988), S. 328.

[132] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 8f. Die Gründung des AAC bedeutete für den John Reed Club, so Hemingway, letztlich das Aus. Trachtenberg hatte nicht nur vorgeschlagen einen American Arists` Congress zu initiieren, sondern bereits davor für einen National Writers` Congress plädiert. Aus diesem Kongress, der im April 1935 in New York stattfand, sei die League of American Writers hervorgegangen. Der John Reed Club sei bereits Ende 1934 nur noch von Künstlern geführt worden. Und obwohl man bei einem Treffen im Dezember 1934 übereingekommen sei, dass beide Gruppen innerhalb derselben Organisation bleiben sollten, veröffentlichte die Künstlergruppe Anfang 1935 ihr eigenes Journal. Der „Call“ für einen American Artists` Congress, der am 1. Oktober 1935 in der Zeitschrift „New Masses“ erschien, signalisierte deren Auflösung. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 23.). Einen anderen Ansatz vertritt Hills. Sie ist der Ansicht, dass die Auflösung des Clubs als Folge des Kurswechsels zur Volksfrontpolitik der Kommunistischen Internationalen (Komintern) auf dem VII. Weltkongress im Sommer 1935 zu sehen sei. (Vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85, S. 16.). Die sowjetische Volksfrontpolitik wurde aufgrund der wachsenden Gefahr, welche zunehmend von Hitler und den Nationalsozialisten für die Sowjetunion ausging, im Sommer 1935 in Moskau beschlossen. Dies stellte einen deutlichen Kurswechsel dar: Der politische Hauptfeind waren nicht mehr, wie beim VI. Weltkongress 1928 beschlossen, die Sozialdemokraten, die so genannten „Sozialfaschisten“, sondern der Faschismus. (Vgl.: Brown, Archie: Aufstieg und Fall des Kommunismus. Aus dem Englischen von Stephan Gebauer, Norbert Juraschitz, Hainer Kober und Thomas Pfeiffer, Berlin 2009, S. 126-130.). Die Ausrichtung des Clubs, das Eintreten für die Arbeiterbewegung, sei nach diesem Kurswechsel zu eng gefasst gewesen. (Vgl.: Social Concern and Urban Realism 1984/85, S. 16.).

[133] Vom „Call“ gibt es mindestens drei Versionen. Eine erste erscheint am 1. Oktober 1935 in der Zeitschrift „New Masses“. Inklusive Smith unterschreiben diese Version 107 Künstler. Eine zweite entspricht der ersten, allerdings sind darauf 110 Unterschriften zu finden. Eine dritte Version unterscheidet sich textlich nur minimal von den beiden ersten. Sie kommt nach dem ersten Kongress (14.-16. Februar 1936) in Umlauf und enthält inklusive Smith 380 Unterschriften: Call 1: Vgl.: Louis Lozowick Papers, Miscellaneous Items: American Artists` Congress, 1935-1940, n.d., Box 5, Reel 5899, frame 57. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--305763 - 18.04.2011, 19:08 Uhr; Call 2: Vgl.: Monroe (1975), S. 16; Call 3: Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 47-52. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution, D368, frame 164. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, 1838-1965 (Hauptteil 1920-60). Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 27, Folder 29, Nr. 28. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:25 Uhr.

[134] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 9.

[135] Vgl.: Ebd., S. 47f. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 164. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, Box 27, Folder 29, Nr. 28. URL:

> *„THIS IS A CALL to all artists, of recognized standing in their profession, who are aware of the critical conditions existing in the world culture in general, and in the field of the Arts in particular. [...] It is for those artists who realize that the cultural crisis is but a reflection of a world economic crisis and not an isolated phenomenon. The artists are among those most affected by the world economic crisis. [...] In addition to this economic plight, the artist must face a constant attack against his freedom of expression. [...] We artists must act. Individually we are powerless. Through collective action we can defend our interests. We must ally ourselves with all groups engaged in the common struggle against war and fascism.“*[136]

Am 14. Februar 1936 eröffnet der erste American Artists` Congress in der Town Hall in New York. Während dieser Eröffnungsabend jedermann zugänglich war, sind die Vorträge an den beiden Folgetagen in der „New School for Social Research“ ausschließlich den Mitgliedern des AAC vorbehalten.[137] Über die Teilnehmerzahlen gibt es unterschiedliche Angaben. Während McCausland von über 1100 Teilnehmern am Eröffnungsabend ausgeht[138], nennt Hemingway knapp 2000. Zudem hätten Hunderte weggeschickt werden müssen.[139] Mit darüber hinaus zwischen 360 und 400 teilnehmenden Mitgliedern an den

---

http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 11:10 Uhr.

[136] Baigell/Williams 1986, S. 47f. [Herv. i. O.]. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 164. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, Box 27, Folder 29, Nr. 28. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:23 Uhr. Es handelt sich hier um die zweite Version des „Calls“.

[137] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 12f. Siehe auch: McCoy (1988), S. 330.

[138] Vgl.: McCausland, Elizabeth: Artists Thrown Into World of Reality Present Their Case at the Recent Congress, in: The Springfield Sunday Union and Republican (1936) Nr. vom 01.03.1936, S. 5E. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 157. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, Box 27, Folder 29, Nr. 23. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:26 Uhr.

[139] Vgl.: Report of the American Artists` Congress to the Membership by the editorial committee, 15. März 1936, in: Louis Lozowick Papers, ungefilmt, zit. n.: Hemingway 2002, S. 124.

beiden Folgetagen bezeichnet McCausland den Kongress als ein historisches Ereignis im Leben amerikanischer Künstler[140] und Davis stuft den Kongress als wichtigste Veranstaltung zur amerikanischen Kunst seit der Armory Show (1913) ein[141]. Nach dieser dreitätigen Veranstaltung, formiert sich der AAC in New York dauerhaft.[142] Darüber hinaus entstehen in Cleveland, St. Louis, Los Angeles, New Orleans und 1937 in Chicago „Ableger" des New Yorker AAC[143], welche innerhalb der Richtlinien des New Yorker AAC, unabhängig agieren konnten[144].

Bereits seit dem zweiten American Artists` Congress (17. bis 18. Dezember 1937), hatte sich der Kongress als bedeutende künstlerische Organisation etabliert. 1938 mehrt sich jedoch die Kritik, der Kongress stände unter kommunistischer Kontrolle.[145] Die Frage in welchem Ausmaß die kommunistischen Mitglieder des AAC den Kongress beeinflussten, wird laut Baigell/Williams wohl nie ganz geklärt werden. Die Autoren schließen jedoch nicht aus, dass eine kleine Gruppe von Parteimitgliedern die Gruppierung leitete.[146] Aber nicht

[140] Vgl.: Art Digest 10 (15. März 1936), S. 25, zit. n.: Baigell/Williams 1986, S. 13. Siehe auch: McCausland (1936), S. 5E. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 157. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, Box 27, Folder 29, Nr. 23. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:26 Uhr; Hemingway 2002, S. 124.
[141] Vgl.: Art Digest 10 (15. März 1936), S. 25, zit. n.: Baigell/Williams 1986, S. 23.
[142] Vgl.: Report to Membership, 1. November 1936, in: Lynd Ward Papers, 1934-64. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Reel 141, frames 1176-1181, zit. n.: Baigell/Williams 1986, S. 24. Siehe auch: Hemingway 2002, S. 124.
[143] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 24. Siehe auch: Hemingway 2002, S. 124.
[144] Vgl.: Hemingway 2002, S. 124.
[145] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 26ff.
[146] Vgl.: Ebd., S. 10f. Baigell/Williams sehen den entscheidenden Grund, der die Künstler im AAC zusammenhielt nicht zwingend in der Übereinstimmung des künstlerischen Stils, sondern vielmehr in der Befürwortung der zentralen Ideen der sowjetischen Volksfrontpolitik, wie der Verteidigung der Demokratie und des Friedens sowie der Bekämpfung von Krieg und Faschismus. (Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 5.). Die Annahme einiger Autoren die Gründung des AAC stände in enger Verbindung mit diesem Kurswechsel der Komintern im Sommer 1935, sei laut Hemingway nicht richtig. Die Gründung des Kongress könne aufgrund der zeitlichen Abfolge nicht als Antwort auf diesen Kurswechsel gesehen werden. Denn, so Hemingway, die Idee eines Kongress hatte Trachtenberg bereits im April 1935. Der Kurswechsel sei erst im Sommer 1935 beschlossen worden. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 123.). Dennoch, viele Künstler wurden Mitglied der Kommunistischen Partei. Das Eintreten für Gerechtigkeit und Brüderlichkeit waren, so Gerald M. Monroe, weitere Faktoren, welche die Kommunistische Partei für Künstler interessant machte. Wiederum andere sympathisierten nur mit der kommunistischen Philosophie, traten aber nicht bei. (Vgl.:

dieser Protest der Rechten führt schließlich 1942 zur Auflösung des AAC.[147] Die Uneinigkeit über die Frage, welchen Standpunkt der AAC unter anderem gegenüber dem Deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt (auch Hitler-Stalin-Pakt genannt, August 1939), dem darauf folgenden Ausbruch des 2. Weltkriegs sowie dem Winterkrieg zwischen Finnland und der ehemaligen Sowjetunion (UdSSR, 30. November 1939 bis 13. März 1940) einnehmen sollte, führt zu einer Spaltung innerhalb der Linken. Bei einem Treffen im Oktober 1939 entscheidet der AAC gegenüber dem 2. Weltkrieg einen neutralen Standpunkt einzunehmen. Davis schlägt *vor „[...] that the Congress should not be drawn into political activity but that it concentrate on cultural affairs."*[148] Auch bezüglich des Winterkriegs entscheidet der Kongress *„[t]he position [...] should be one of absolute neutrality – ‚even in thought' – with the organization`s main efforts directed toward resisting the drive to involve the United States in the war."*[149] Während eine Reihe von Mitgliedern in der darauf folgenden Zeit den AAC verlassen, darunter auch Davis, und weitere ihre Mitgliedschaft vernachlässigen[150], standen Dehner und Smith, so gibt Dehner an, in diesem Konflikt auf Seiten des sich zumindest nicht gegen die ehemalige Sowjetunion positionierenden AAC[151]. Laut Dehner habe Smith den Einmarsch der ehemaligen Sowjetunion in Finnland als unerfreulich aber notwendig empfunden. Bei der „Anti-War Exhibition" des AAC im Juni 1941 habe Smith nach wie vor Werke

Monroe (1975), S. 20.). Gründe für den Nichtbeitritt sieht Hemingway in den vielen Verpflichtungen, welche die Künstler von der eigenen Arbeit ablenkten, wie beispielsweise die Teilnahme an Sitzstreiks oder Arbeitsniederlegungen. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 7f.).

[147] Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 29.

[148] Mimeographed statement of the Central Executive Board, 27. April 1940, in: Louis Lozowick Papers, zit. n.: McCoy (1988) S. 335 [i. O. teilw. herv.]. Siehe auch: Baigell/Williams 1986, S. 29-32.

[149] Monroe (1975), S. 17. [Herv. i. O.] Hemingway merkt allerdings an, dass der AAC bereits vor diesen Ereignissen und dem Entschluss demgegenüber einen neutralen Standpunkt einzunehmen, in Bedrängnis geraten war. Gründe sieht er in Finanzproblemen und der vielen anfallenden Arbeit, für zu wenig sich engagierende Mitglieder. (Vgl.: Hemingway 2002, S. 125. Siehe auch: McCoy (1988), S. 334f.).

[150] Vgl.: Ebd., S. 29-32. Siehe auch: McCoy (1988), S. 334-338; Monroe (1975), S. 15ff.

[151] Vgl.: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 11:06 Uhr.

ausgestellt[152], genauer gesagt sieben der *Medals for Dishonor*[153]. Dehner begründet deren Einstellung folgendermaßen:

> *„[...] I guess one reason we were so pro-soviet was that that faction was more aware of Hitler than any other [...]"* und *„[...] that was really the dividing line between the factions; that we felt that anything that was against Hitler was on the right side."*[154]

Laut Dehner, so Wisotzki, waren Smith und sie gegen Ende der 1930er-Jahre Mitglied der Kommunistischen Partei der USA (CPUSA) geworden[155]:

> *„[Smith and I, Anm. i. O.] belonged to the Communist Party ... that was someplace during the very heart of the Spanish War."*[156]

Wisotzki betont allerdings, dass sich Smiths politische Ansichten bereits seit 1935 entwickelten hätten.[157] Ein Gefühl von Brüderlichkeit erfährt Smith bereits bei den „Terminal Iron Works, Boiler-Tube Makers and Ship-Deck". Seit dem Herbst 1933 besaß er dort ein Atelier und arbeitete somit Seite an Seite mit Schweißern, die ihn gelegentlich mit Material versorgten und ihm Tipps gaben. Durch diese Erfahrung verstärkte sich bereits Smiths Identifikation mit der Arbeiterklasse.[158]

---

[152] Vgl.: Wisotzki (1994), S. 63f.
[153] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 1, frame 240.
[154] McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 11:06 Uhr.
[155] Vgl.: Wisotzki (1994), S. 63. Auch wenn er offizielles Mitglied war, so könnte man ihn eher als Sympathisant bezeichnen, denn laut Wisotzki folgte Smith weder exakt den Parteivorgaben noch verschrieb er sein Leben gänzlich der Partei. Smith Haltung gegenüber Krieg und Faschismus war einerseits antiimperialistisch und andererseits antifaschistisch.
[156] Interview Wisotzki/Dehner, 5. Juni 1985, New York, zit. n.: Wisotzki (1994), S. 74, Fußnote 7 [i. O. teilw. herv.].
[157] Vgl.: Wisotzki (1994), S. 63f.
[158] Vgl.: Ebd., S. 31f.

Im Herbst 1935, vermutlich am 9. Oktober, reisen Smith und Dehner für ungefähr neun Monate nach Europa[159], da sie befürchten *„[...] that all they wanted to see would soon be destroyed by bombs [...]"*[160] und versäumen somit den ersten American Artists` Congress in New York. Smith stellt aber bei der zweiten jährlichen Mitgliederausstellung im Mai 1938 aus[161] und nimmt laut Wisotzki auch an der dritten jährlichen Ausstellung 1939 sowie an der „Anti-War Exhibition" im Juni 1941 teil[162]. Die Erfahrungen und Eindrücke, welche Smith auf seiner Reise durch Europa in künstlerischer und politischer

[159] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 33, 34. Bezüglich des 9. Oktobers als Abreisedatum siehe auch: Brief an Edgar Levy, Sommer 1935, in: McCoy 1973, S. 189. Primärquellen zur Rekonstruktion der Europareise: Aus Smiths und Dehners Briefwechsel mit dem befreundeten Ehepaar Corcos/Levy (Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1.), kann, wie bereits erwähnt, deren Reise durch Europa annähernd rekonstruiert werden. Während die ersten Monate gut kommentiert sind, fehlen vor allem, wie Wisotzki bereits festgestellt hat, Informationen über deren letzten Wochen, beispielsweise zu Dehners und Smiths Reise durch die ehemalige Sowjetunion und deren Aufenthalt in London. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der inhaltliche Schwerpunkt der Briefe in der Berichterstattung über die einzelnen Stationen der Reise sowie der weiteren Reiseplanung liegt. Daneben äußern sie sich zur Kunst, aber auch zu Land und Leuten. Ein weiterer Schwerpunkt bildet die Wiedergabe der politischen Stimmung in Europa. Dehner äußert sich darüber hinaus im Nachhinein in Interviews und Textbeiträgen zu der Reise. Allerdings stimmen ihre Aussagen in diesen Beiträgen teilweise nicht mit denjenigen in den Briefen überein: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XIII-XXI; Dehner (1977/78), S. 144-150; McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 19.05.2011, 10:06 Uhr.
Sekundärquellen zur Rekonstruktion der Europareise: Bei Wisotzkis Dissertation von 1988 handelt es sich um die ausführlichste Sekundärquelle zur Rekonstruktion der Europareise. Allerdings können ihre Auslegungen präzisiert werden, insbesondere was den Aufenthalt in London angeht. Des Weiteren interessant: David Smith 1979/80; David Smith 1981; Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984.

[160] Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 23. Ähnlich formuliert Wisotzki Dehners und Smiths Beweggründe für deren Europareise: *„[...] [It] was their belief that the existence of many of the things they were interested in seeing Europe was threatened by the possibility of war"* (Dehner Interview, Tape 1A, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 42.).

[161] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 6, frames 50, 70.

[162] Vgl.: Wisotzki (2005) Nr. 3, S. 351. Neben den jährlichen Kongressen organisierte der AAC zahlreiche Ausstellungen, darunter die jährlichen Mitgliederausstellungen (1937-41) und vier jährliche Leistungsschauen jüngerer Künstler ohne Mitgliedschaft (1936-39). Zudem gab es aus jeweils aktuellem Anlass thematische Ausstellungen, wie beispielsweise „War and Fascism" (15. April-6. Mai 1936, New York, New School for Social Research), „To Aid Democracy in Spain" (11.-18. Oktober 1936, New York, ACA Galleries) oder die bereits erwähnte „Anti-War Exhibition" im Juni 1941, an der auch Smith teilnahm. (Vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 4, 277f. Siehe auch: Hemingway 2002, S. 125.). Die Mitglieder sahen darin mitunter eine Möglichkeit, die Zensur zu bekämpfen, die künstlerische Freiheit zu bewahren und sich zudem gegen den Faschismus zu wehren (vgl.: Baigell/Williams 1986, S. 16f.), für den in den USA einflussreiche Gruppierungen lautstark warben, beispielsweise die American Legion, die Liberty League, die Hearst Press, die Daughters of the American Revolution, die National Association of Manufactures und die Father Coughlin Bewegung (vgl.: McCoy (1988), S. 329.).

Hinsicht sammeln wird, zählen, wie in Kapitel 3 noch ausführlicher erläutert werden wird, zu den Auslösern für die Entstehung seiner 15-teiligen Medaillenserie *Medals for Dishonor*[163]. Bevor im folgenden Verlauf detailliert auf Smiths und Dehners Reise eingegangen wird, zunächst ein Überblick über die einzelnen Stationen ihrer Reise.

Von New York nach Le Havre nehmen Smith und Dehner das Schiff „Manhattan" und reisen von dort weiter mit dem Zug nach Paris. Dort bleiben sie längstens zwei Monate[164], unterbrochen von einer einwöchigen Kurzreise nach Brüssel, bevor sie im Dezember 1935 nach Griechenland aufbrechen, um sich dort bis mindestens 25. April 1936 aufzuhalten.[165] Smith und Dehner hatten ursprünglich geplant, im Anschluss an Griechenland nach Odessa zu fahren. Da ihnen die Fahrt aufgrund der vielen auf dem Weg angesteuerten Städte zu beschwerlich und zudem zu teuer erscheint, nehmen sie Ende April 1936 stattdessen ein Schiff nach Marseille, mit Halt auf Malta, und reisen mit dem Zug weiter nach Paris. Sie erreichen Paris vor den Maifeierlichkeiten 1936 und bleiben in etwa einen Monat[166]. Im Anschluss an Paris setzen sie vermutlich für ein paar Tage nach London über und besteigen dort ein Schiff nach Leningrad, dem heutigen St. Petersburg.[167] In der ehemaligen UdSSR verbringen Smith und Dehner 21

[163] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 144, 146.
[164] Über die Dauer ihres Paris-Aufenthaltes gibt es unterschiedliche Angaben. Smith und Dehner schreiben kurze Zeit nach Ankunft in Paris in einer Postkarte (Poststempel 19. Oktober 1935) an Corcos/Levy, dass sie vorhaben ungefähr zwei Monate in Paris zu bleiben. (Vgl: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 51.). Smith merkt aber beispielsweise in seinen biografischen Notizen im Nachhinein an, dass sie einen Monat in Paris waren. (Vgl.: Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 270. Siehe auch Gray 1968, S. 27.). Wisotzki spricht zusammengefasst von mehreren Wochen bis längstens zwei Monaten. (Vgl. Wisotzki 1988, S. 41.).
[165] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 22, 33, 54, 55, 57, 71, 73, 84. Was den Zeitraum des Aufenthalts in Griechenland von Dezember bis April angeht, siehe auch: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 13:46 Uhr.
[166] Vgl.: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 13:46 Uhr. Siehe auch: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 98, 99.
[167] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 97, 98.

Tage.[168] Eine datierte Postkarte an Corcos/Levy weist darauf hin, dass sie spätestens am 24. Juni 1936 zurück in London gewesen sein müssen.[169] Von London nehmen sie frühestens am 2. Juli das Schiff „Manhattan“ und erreichen New York vermutlich am 9. Juli 1936.[170]

[168] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 53f. Smith und Dehner machen in den Briefen an Corcos/Levy keine Aussage über die Dauer ihrer UdSSR-Reise. Wisotzki bezieht sich bei ihrer Angabe auf ein Interview mit Dehner (vgl.: Dehner Interview, Tape 1A, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 54.).
[169] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 47, 100.
Über Smith und Dehners London-Aufenthalt gibt es innerhalb der Forschungsliteratur unterschiedliche Angaben:
Aus einem Brief an Corcos/Levy vom 05. Mai 1936, den Dehner während ihres zweiten Aufenthalts in Paris verfasst, geht hervor, dass die weitere Reiseplanung zu diesem Zeitpunkt noch nicht definitiv feststeht. Dehner gibt in diesem Brief sowohl London als auch Antwerpen als nächstmögliches Ziel an. (Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 98.). Wisotzki, die sich auf ein Interview mit Dehner bezieht, ist der Ansicht, dass Dehner und Smith Ende Mai oder Anfang Juni nach London reisten. Die Entscheidung entfiel demnach für London und gegen Antwerpen. Des Weiteren schreibt sie, Smith und Dehner seien lang genug geblieben, um sich eine Ausstellung im British Museum anzusehen. (Vgl.: Dehner Interview, Tape 1A, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 53f.). Hinsichtlich des British Museums lässt eine Rechnung des Photographic Service des British Museums über Abzüge von Negativen, datiert auf den 27. Juni 1936, die Annahme zu, dass Smith entweder zweimal das British Museum besuchte, oder erst nach der UdSSR-Rundreise im British Museum war (vgl.: David Smith Papers, NDSmith 1, frame 69.) und nicht wie von Wisotzki angenommen vor dieser Reise. In Bezug auf die Dauer des Aufenthalts in London ist anzumerken, dass Dehner im Interview von 1965/66 mit McCoy und Krauss angibt, sie hätten sich drei bis vier Wochen in London aufgehalten. Diese Angabe passt nicht in den durch die Briefe vorgegebenen Zeitplan. Zudem sagt sie in diesem Interview selbst, sie seien bis April 1936 in Griechenland und im Anschluss daran einen Monat in Paris gewesen. Das heißt, sie können frühestens Ende Mai oder Anfang Juni in London angekommen sein. Eine auf englischem Grund gestempelte Postkarte weist darauf hin, dass sie bereits am 24. Juni 1936 zurück in London gewesen sein müssen (vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 100.) und bis zu ihrer vermutlichen Abreise am 2. Juli 1936 (vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 47, 100.) befanden sich Dehner und Smith zudem 21 Tage in der ehemaligen Sowjetunion (vgl.: Dehner Interview, Tape 1A, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 53f.). Ein drei- bis vierwöchiger Aufenthalt in London ist demnach nicht möglich. Viel wahrscheinlicher ist folglich die Annahme, dass sie nach ihrem zweiten Aufenthalt in Paris einen kurzen Zwischenhalt in London einlegen, von dort ihre 21-tägige Rundreise durch die ehemalige Sowjetunion starten, von der sie, belegt durch die Postkarte, am 24. Juni 1936 zurück sind. Die restlichen Tage bis zu ihrer vermutlichen Abreise am 2. Juli 1936 verbringen sie in London und besuchen höchstwahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt das British Museum.
[170] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 47, 100. Über Smith und Dehners Ankunft in New York gibt es innerhalb der Forschungsliteratur ebenfalls unterschiedliche Meinungen: In Hinsicht auf den Zeitpunkt der Ankunft in New York findet sich innerhalb der Forschungsliteratur oftmals die Angabe, Smith und Dehner seien bereits am 4. Juli 1936 in New York angekommen. Dehner gibt im Interview mit McCoy/Krauss von 1965/66 aber an, sie hätten in London einen Vortrag von Dalí besucht (gemeint ist: „Authentische paranoische Phantasien“ am 1. Juli 1936 (vgl.: Otte, Thorsten: Salvador Dalí. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers, Würzburg 2006, S. 67.) anlässlich der „International Surrealist Exhibition“ in den New Burlington Galleries in London vom 11. Juni bis 4. Juli 1936 (vgl.: The International Surrealist Exhibition. Thursday, June 11th to Saturday, July 4th, 1936. New Burlington Galleries. Preface by André Breton. Introduction by Herbert Read, Ausst.kat., London 1936.). Als frühester Abreisetermin kommt somit

Graham erwartet Dehner und Smith bei ihrer Ankunft aus New York in Paris am Bahnsteig.[171] In Paris besuchen Smith und Dehner mehrere Ausstellungen. In der Galerie Simone sehen sie *„[...] the newest Picasso, hot off the easel. Entirely different from any he has done before. Not very abstract in general conception but parts abstractly painted – leaves for hands and so on [...]“*[172]. Sie besichtigen vier Ausstellungen afrikanischer Kunst. Graham hatte eine große Affinität für afrikanische Skulpturen. Dehner und Smith kamen bereits Ende der 1920er-Jahre in Grahams Wohnung mit dessen Sammlung afrikanischer Skulpturen in Berührung. Laut Dehner bezeichnete er sie manchmal als *„[...] greatest of all arts [...]“*[173].[174] In Paris besichtigen sie zudem eine Schau der „Sur-Independents“[175], den Louvre[176] und die Ausstellung „De van Eyck à Brueghel“ (November bis Dezember 1935) im Musée de l` Orangerie[177]. Graham hätte Ihnen in Paris zudem ermöglicht, Picasso kennen zu lernen. Aufgrund der

---

nur der 2. Juli in Frage. Da eine Überfahrt nach New York länger als zwei Tage dauerte, ist der 4. Juli 1936 als Tag der Ankunft in New York ausgeschlossen. Zudem wird der 9. Juli 1936 als Tag der Ankunft in zwei Postkarten an Corcos/Levy angekündigt. (Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 47, 100.).

[171] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 22, 33.

[172] Ebd.

[173] Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XIV.

[174] Vgl.: Ebd. und S. XVIII.

[175] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 42, 61.

[176] Notizbucheinträge deuten darauf hin, dass Smith den Louvre besucht und Werke von Hieronymus Bosch (um 1450-1516) und Joachim Patinir (um 1475/80-1524) gesehen hat. (Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 3, frames 461.).

[177] Smith notiert sich in dieser Ausstellung Werknummern, oftmals mit einem kurzen Text. Diese Notizen gehen hauptsächlich auf formale und technische Aspekte ein und weniger auf den Inhalt der Kunstwerke. Die Nummern entsprechen denjenigen, welche im ausstellungsbegleitenden Katalog „De Van Eyck à Bruegel. Preface de Paul Lambotte. Introduction de Paul Jamot, Ausst.kat., hg. Jacques Dupont, Madame Bouchot-Saupique, Paris 1935“ veröffentlicht wurden. Notizen und Ausstellungskatalog ermöglichen somit eine annähernde Rekonstruktion der Zeichnungen und Gemälde, welche Smith gesehen hat. Dazu gehören Werke der altniederländischen Malerei von Jan van Eyck (um 1390-1441), Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), Hugo van der Goes (um 1440-82) und deren Werkstätten, Hans Memling (1425/30/40/um 1433-94), Colijn de Coter (um 1450- um 1539/40), Gerard David (um 1450/60-1523) und der niederländischen Renaissance von Quentin Massys d. Ä. (um 1465/66-1530), Patinir, Pieter Pourbus (um 1410/23/24-1584) sowie Zeichnungen, Grafiken und Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä. (1526/30-69). Smith merkt im Nachhinein an, dass das Zeichnen seit dieser Ausstellung einen großen Teil seiner Arbeitszeit einnahm: *„When I saw a show of five hundred drawings by Dutch and Flemish artists at the Orangerie in Paris in 1935, I realized what an inadequate draftsman I was. That is why drawings have been a large part of my work time ever since.“* (Is Today`s Artist With or Against the Past? Part 2. Answers by: David Smith, Frederick Kiesler, Franz Kline, Joan Mitchell, in: Art News 57 (1958) Nr. 5, S. 62 [i. O. teilw. herv.].).

Sprachbarriere, so Dehner, denn Smith spricht kein französisch, und weil er Picasso nicht mit Maitre beziehungsweise Master ansprechen will, lehnt er ein Treffen ab.[178]

> *„When we were together there, he [Graham] wanted to introduce us to Picasso, but David felt he had nothing to say to him because he could not speak French. Also, Graham had told him to address Picasso as Maître, and David was not about to call another artist Master."*[179]

Darüber hinaus gehen die Zuspitzung der politischen Situation durch die Ausbreitung des Faschismus einerseits und des Kommunismus als Gegenbewegung andererseits sowie Smiths und Dehners antifaschistische Position, neben den Erläuterungen zu Kunst und Kultur, deutlich aus deren Aufzeichnungen hervor. Bereits in New York hatte Smith an Demonstrationen gegen Hitlers Diktatur teilgenommen. Wie Dehner im Nachhinein feststellt, habe es einen erheblichen Unterschied gemacht, ob man die Ereignisse aus der Ferne beobachtete oder ob man sich mitten im Geschehen befand. In Europa sei Smith auf viele Flüchtlinge des Nazi-Regimes getroffen, die vom Terror und den Schrecken Hitler-Deutschlands berichteten.[180] Zudem nehmen sie in Paris an Demonstrationen gegen den Faschismus teil:

> *„We passed by a building on the Rue de Navarin and we realized that there was a demonstration there and it was in front of Communist headquarters and it was against fascism. And then we heard that there were all artists there, and we talked to some of them in our very broken-up French. They told us that the only artist that was against*

[178] Vgl.: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XIX.
[179] Ebd. [I. O. teilw. herv.]. Wisotzki zitiert aus einem Interview mit Dehner eine ähnliche Aussage von ihr. (Vgl.: Dehner Interview, Tape 5, S. 17, zit. n. Wisotzki 1988, S. 44.).
[180] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 146.

them was Braque. [...] But Picasso was a Communist and many of the others, whether they belonged to the party, they were what we called fellow-travellers."[181]

Und in einem Brief an Corcos/Levy empört Dehner sich über einen Aufmarsch der Faschisten während ihres Aufenthalts in Brüssel:

„There was a Fascist demonstration in Brussels and the English flag was torn off the church right across the street from us. They are such disgusting pups. Like a regular lynch mob. They rush people off the sidewalks, kick dogs etc."[182]

Die Eskalation der politischen Lage ist auch in Griechenland gegenwärtig, wo Smith und Dehner sich seit Dezember 1935 aufhalten. So hält Smith später in seinen biografischen Notizen fest *„[...] [I] was fully aware of the Nazi penetration of Greece when I was there"*[183]. Und Dehner: *„Greece was in very much of a turmoil at the time. The Venisilas government had been dissolved, which was very liberal. And they dissolved the Parliament because the communists had the most votes. [...] But the people were very, very left. And every wall had graffiti on it, and said: KATO O FASISMOS. Down with Fascism, down with Fascism."*[184]

Auf ihren Reisen durch Griechenland verbringen sie zudem viel Zeit in Museen und besuchen Ausgrabungen:

„[...] endless days to wander through museums and inspect archaeological digs, travels to Crete, other islands and a wonderful long trip around the Peloponesis, visiting Epidauris, Sparta, Kalamata and all places of interest each day [...] we stayed in Crete a month mixing the newfound

[181] Dehner Interview, Tape 1A, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 47.
[182] Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 58.
[183] Smith, David: Biografische Notizen, in: David Smith Papers, NDSmith 4, frame 272. Siehe auch: Gray 1968, S. 27.
[184] Dehner Interview, Tape 1B, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 49 [Herv. i. O.].

> *knowledge and first hand knowledge of their great art with the actual living among the people for a considerable time."*[185]

Smith interessiert sich weniger für die Skulpturen der klassischen griechischen Antike, als vielmehr für weitaus ältere Kulturen: *„[...] my affinity still is with the cycladies [...] [and] archaic bronze [...] [and] iron pieces [...]"*[186]. Dehner präzisiert dies in ihrem Artikel über Smiths *Medals for Dishonor* mit der Anmerkung, er habe in Athen griechische Münzen und sumerische Siegel studiert. Besonders deren Herstellungstechnik faszinierte ihn. Zurück in den USA wird er daraus die Technik des so genannten „Reverse Carving" entwickeln, mittels derer er wiederum die Gussformen der Medaillen herstellen kann.[187]

Ende April 1936 nehmen sie ein Schiff nach Marseille, mit Halt auf Malta, und reisen mit dem Zug weiter nach Paris. Sie erreichen Paris 1936, und zwar vor den Maifeierlichkeiten, und bleiben in etwa einen Monat.[188] Laut Wisotzki stellen die Erster-Mai-Demonstrationen für die Linke ein wichtiges Ereignis dar.[189] Die Demonstrationen am 1. Mai waren *„[...] visible signs of the Popular Front, the massed forces of the city`s people marching under banners of unions, mutual benefit associations, and organised fronts [...]"*[190]. Eine dieser Vereinigungen, welche allgemein Straßendemonstrationen und vor allen Dingen die Demonstrationen am 1. Mai nutzten, um gegen Einkürzungen der „New Deal"-Programme zu protestieren, oder um für die Rechte der Arbeiter einzutreten,

---

[185] Brief von Dorothy Dehner an Judith McCandless, April 1973, zit. n.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 24 [i. O. teilw. herv.].
[186] Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 75.
[187] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 144.
[188] Vgl.: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 23.03.2011, 13:46 Uhr. Siehe auch: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 98, 99.
[189] Vgl.: Wisotzki (2005), S. 351.
[190] Denning, Michael: The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century, London 1998, S. 54.

war die Artist Union[191], so Wisotzki. Vermutlich 1937 tritt Smith der Artist Union bei. Es sei aber anzunehmen, dass Smith bereits seit 1935 an Veranstaltungen der Artist Union teilgenommen habe, beispielsweise an den Erster-Mai-Demonstrationen 1935 in New York.[192]

In einem Brief, welchen Smith und Dehner aus Paris an Corcos/Levy schreiben, vergleicht Dehner die Maifeierlichkeiten in New York mit denjenigen in Paris:

> „*We went to the May Day doings here but they are entirely diff[erent] than in N[ew] Y[ork]. They [...] allowed no street demonstrating, no parading or anything like that in Paris. The rallies are held at big outdoor places like the yankee [sic!] stadium. They had about 5 places like that filled for the Paris crowd. Just speeches [and] singing [and] then they dispersed.*"[193]

Aus diesem Brief geht folglich hervor, dass Smith und Dehner sowohl mit den Maifeierlichkeiten in New York vertraut waren als auch an den Feierlichkeiten in Paris teilgenommen haben.

Wohl bei ihrem zweiten Aufenthalt in Paris, nimmt Graham sie zu einer Surrealismus-Ausstellung mit, bei der sie die Arbeit *Frühstück im Pelz* (1936) von Meret Oppenheim (1913-85) sehen[194]. Zudem, so McCandless, lernen

[191] Ab 1938 bekannt unter dem Namen United American Artists (nach Zusammenschluss mit United Office and Professional Workers of America of the Congress of Industrial Organizations). (Vgl.: Wisotzki (2005), S. 352.).
[192] Vgl.: Wisotzki (2005), S. 351.
[193] Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 98, 99.
[194] Dehner erwähnt, diese Ausstellung habe im Hause von Paul Éluard (1895-1952) stattgefunden. (Vgl.: Graham 1971, S. XX. Siehe auch: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 23f; Wisotzki 1988, S. 53.). Auch Marcus ist dieser Ansicht und bezieht sich auf ein Interview mit Dehner im Dezember 1975. (Vgl.: Marcus 1983, S. 42.). Vom 22. bis 31. Mai 1936 findet aber in der Galerie Ratton in Paris die Ausstellung „Exposition Surréaliste d`Objets" statt. Oppenheims Werk wurde dort laut Laurence Madeline erstmals ausgestellt (vgl.: Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray. Mit Beiträgen von Karoline Hille, Tanja Kemmer, Matt Kirsch, Angela Lampe, Ulrich Lehmann, Laurence Madeline, Sylvia Metz, Bruno von Moerkerken, Andreas Neufert, Elke Neumann, Kristine von Oehsen und Ingrid Pfeiffer, Ausst.kat., hg. Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Frankfurt am Main 2011, S. 169; bezüglich der erstmaligen

Dehner und vermutlich auch Smith André Breton (1896-1966) kennen.[195] Dehner merkt im Nachhinein an, dass der Surrealismus in Paris die dominierende Kunstrichtung gewesen sei.[196] Laut Wisotzki waren Smith und Dehner keine begeisterten Anhänger des Surrealismus, vermutlich weil die beiden, so Dehner, *„[...] had been indoctrinated by Graham. He [Graham] always said, ‚Surrealism is a literary movement, and is not adapted to painting'."*[197]. Dennoch ist Dehner, die, so merkt McCandless an, das Werk des Surrealisten Ernst schätzte[198], davon überzeugt, dass Smith von den Freudschen Theorien angetan war. Der Surrealismus habe ihm zudem zur Umsetzung seiner Ideen für die Medaillenserie die nötige Ausdrucksmöglichkeit geboten.[199]

Im Anschluss an Paris setzen sie für ein paar Tage nach London über und besteigen dort ein Schiff nach Leningrad, dem heutigen St. Petersburg.[200] In der ehemaligen Sowjetunion verbringen Smith und Dehner 21 Tage.[201] Sie besuchen Grahams erste Frau und dessen zwei Kinder aus erster Ehe, Cyril und Maria, in Moskau.[202] Frau Dabrowsky war laut Dehner *„[...] curator in charge of restoration at the Byzantine Museum and surveyor of all the icons in the Soviet Union [...]"*[203]. Der Besuch des Museum of Western Art in Moskau[204] stellt laut Dehner darüber hinaus, so Wisotzki, einen Höhepunkt ihrer Reise durch die ehemalige UdSSR dar.[205]

Ausstellung siehe auch: Mahon 2005, S. 40.). Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass Smith und Dehner Oppenheims Werk in der Galerie Ratton und nicht bei Éluard sehen konnten.

[195] Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 23f.

[196] Vgl.: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XX.

[197] Dehner Interview, Tape 1A, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 53. Bezüglich Grahams Aussage siehe auch: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XX [Herv. i. O.].

[198] Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 24.

[199] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 146.

[200] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frames 97, 98.

[201] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 53f.

[202] Vgl.: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XVII.

[203] Ebd.

[204] Vgl.: David Smith 1981, S. 10.

[205] Vgl.: Dehner Interview, Tape 1, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 54.

Eine datierte Postkarte an Corcos/Levy weist darauf hin, dass sie spätestens am 24. Juni 1936 zurück in London gewesen sein müssen.[206] Vermutlich besuchen sie am 27. Juni[207] das British Museum. Unter anderem sieht Smith dort satirische Medaillen deutscher Künstler über den 1. Weltkrieg, beispielsweise von Karl Goetz (1875-1952) und Ludwig Gies (1887-1966).[208] Nach Rücksprache mit Philip Attwood, dem Keeper of Coins and Medals des British Museums, handelte es sich bei der Ausstellung von Medaillen, welche Smith besuchte, um eine Dauerausstellung von historischen Medaillen. Diese Dauerausstellung war in den 1920er-Jahren im British Museum installiert worden und 1936 vermutlich nach wie vor in dieser Form zu sehen. 1924 erschien bezüglich dieser Dauerausstellung ein Katalog[209], in dem die damals ausgestellten Medaillen beschrieben sind.[210] Zudem berichtet Dehner wenig begeistert von einem Vortrag Dalís in London.[211] Gemeint ist der bereits erwähnte Vortrag „Authentische paranoische Phantasien" Dalís am 1. Juli 1936 anlässlich der „International Surrealist Exhibition" in den New Burlington Galleries in London vom 11. Juni bis 4. Juli 1936. Dalí kam, mit einem Taucheranzug bekleidet und einem Billardqueue in der Hand, in Begleitung zweier Hunde auf die Bühne. Während seines Vortrages wurde ihm unter dem Taucheranzug so warm, dass er beinahe erstickt wäre, hätte man ihm nicht mittels eines Schraubenziehers den Taucherhelm entfernt.[212] Von London nehmen sie vermutlich frühestens am 2. Juli das Schiff „Manhattan" und erreichen New York am 9. Juli 1936.[213]

[206] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 100.
[207] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 1, frame 69.
[208] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 21. Siehe auch: A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum. With 120 Illustrations, Ausst.kat., hg. George F. Hill, G.C. Brooke, London 1924, S. 129-139.
[209] A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum 1924.
[210] Vgl.: E-Mail von Philip Attwood, Keeper of Coins and Medals des British Museums, London vom 10. Mai 2011.
[211] Vgl.: McCoy/Krauss/Dehner 1965 Oct. - 1966 Dec. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 24.03.2011, 09:15 Uhr.
[212] Vgl.: Otte 2006, S. 67.
[213] Vgl.: Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, NDSmith E1, frame 47, 100.

1.2 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Smith zwischen 1927, seinem Umzug nach New York, und 1936, das Jahr in dem der Künstler mit der Arbeit an seiner Medaillenserie beginnt sowohl in künstlerischer als auch politischer Hinsicht eine Entwicklung durchläuft.

Sein Frühwerk zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus. Von der Malerei, über Reliefs zu ersten Skulpturen sowie Assemblagen aus Korallen und vorgefundenen Materialien schweißt er 1933, inspiriert durch eine Skulptur von Picasso/González, nicht nur seine ersten Metallskulpturen, sondern die ersten in den USA überhaupt.

Wichtig in Bezug auf den Stil als auch das sozialkritische Thema der Medaillen sind biografische Stationen wie Smiths Studium an der Art Students League unter seinen Lehrern Sloan und Matulka sowie Grahams Bekanntschaft. Sloan, Matulka und Graham machen Smith nicht nur mit der europäischen Avantgarde vertraut, sondern sind auch in politischer Hinsicht Vorbild. Als Smith in seinem Atelier in den „Terminal Iron Works, Boiler-Tube Makers and Ship Deck" Seite an Seite mit Schweißern arbeitet erfährt er darüber hinaus ein hohes Maß an Brüderlichkeit und fühlt sich der Arbeiterklasse zugehörig. Durch die Regierungsprogramme im Rahmen der „New Deal"-Politik, die Mitgliedschaft in einzelnen, links ausgerichteten Künstlervereinigungen und der Kommunistischen Partei der USA erfährt er ein Gefühl von Gemeinschaft und die Möglichkeit, gegenüber den erschütternden wirtschaftlichen und politischen Ereignissen jener Zeit, als „Anti-Faschist" und „Anti-Imperialist" politisch Stellung zu beziehen.

Auf seiner neunmonatigen Reise durch Europa (1935/36) wird Smith Zeuge der sich politisch zuspitzenden Lage. Die historischen Ereignisse aber auch die künstlerischen Eindrücke, welche Smith darüber hinaus vor Ort sammeln kann,

prägen ihn und sind wegweisend für seine Serie. So wecken die Medaillen, welche er von Goetz und Gies im British Museum in London besichtigen kann sein Interesse für Medaillen überhaupt. In Griechenland faszinieren Smith die Herstellungsverfahren sumerischer Siegel und griechischer Münzen. Nach seiner Rückkehr aus Europa im Juli 1936 wird er daraus die Technik des „Reverse Carving" entwickeln, mittels derer er seine Medaillenserie *Medals for Dishonor* in einem langwierigen Prozess produzieren kann.

2 Der Surrealismus

„I started these medals in 1936 [...]"[214], so Smith am 22. September 1940 in dem bereits erwähnten Brief an McCausland und, so präzisiert er an anderer Stelle desselben Briefes, *„[...] I spent a year of nights on acquiring my ability to carve and experimenting with materials."*[215] Anders als innerhalb der Forschungsliteratur gelegentlich angenommen[216], beginnt Smith folglich bereits nach seiner Rückkehr aus Europa (Juli 1936) mit der Arbeit an der Entwicklung einer Technik zur Herstellung seiner Serie, die er ein Jahr später in dem Maße perfektioniert hatte, dass er mit der Umsetzung seiner Ideen beginnen konnte.

Das Ergebnis sind fünfzehn Medaillen, in denen Smith mit einer Vielzahl an surrealistischen Motiven die Schrecken des Krieges darstellt. Bevor ich im Verlauf dieses Kapitels auf die surrealistischen Elemente in Smiths Medaillen eingehe, sollen sowohl die Bewegung des Surrealismus in Europa als auch der „amerikanische Surrealismus" kurz umrissen werden. Die Betrachtung der Bewegung ist aus zwei Gründen unerlässlich. Zum einen dient die Einführung der stilistischen Einordnung von Smiths Medaillen in den zeitgenössischen Kontext. Zum anderen fungiert diese Einführung als Vorbereitung für Kapitel 4. In diesem steht die Untersuchung und Feststellung motivischer Veränderungen mittels des ikonografischen Vergleichs einzelner surrealistischer Kunstwerke

---

[214] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[215] Ebd.
[216] Aus den Formulierungen einiger Autoren geht nicht immer eindeutig hervor, wann Smith mit der Arbeit an den Medaillen begann. Zum Teil wird die Meinung vertreten, er habe erst ungefähr ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Europa angefangen, die Medaillen in Angriff zu nehmen, was laut Smiths eigener Aussage nicht stimmen kann. Vergleiche hierzu beispielsweise: David Smith 1979, S. 12; Dehner (1977/78), S. 147. An anderer Stelle wird erwähnt, Smith habe mit der Produktion der Medaillen 1937 begonnen, was im Grunde stimmt, zählt man das erste Jahr des Experimentierens heraus. Vergleiche hierzu: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 12; Batchelor (1991), S. 69; Medals of Dishonour 2009, S. 80; Meltzoff (1946), S. 99. Meiner Ansicht gehört die Phase des Experimentierens zum Entstehungsprozess hinzu, so dass die Medaillenserie zwischen 1936 und 1940 entstand.

mit ausgewählten Motiven aus Smiths Serie zur Klärung der zentralen Frage, ob Smiths Medaillenserie exemplarisch für eine Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann, im Mittelpunkt der Betrachtung.

2.1 Der Surrealismus in Europa

Der Surrealismus zählt in den 1930er-Jahren in Europa zur führenden Avantgarde. Entstanden als Nachfolger von Dada, wollen die Surrealisten, im Gegensatz zum *„ästhetischen Nihilismus Dadas"*[217], die Malerei neu definieren[218], mit dem Ziel, die kapitalistische und fortschrittsorientierte Gesellschaft zu erschüttern[219].

Der Rationalität soll das Unterbewusste und Traumhafte entgegen gesetzt werden, um das Leben in seiner Ganzheit erfahrbar zu machen. Um die unterbewussten unterdrückten Bilder sichtbar zu machen, entwickeln die Surrealisten im Laufe der Zeit unterschiedliche Verfahren und Bildtechniken, die der Kunsthistoriker und Kurator Uwe M. Schneede gezielt zusammenfasst: *„[...] die écriture automatique, den cadavre exquis, die Frottage (d.h. die Durchreibung, 1925 durch Max Ernst), die Grattage (Abschabung, von Max Ernst ab 1925 entwickelt), die Sandbilder (André Masson 1927), die Décalcomanie (Abklatsch, Óscar Domínguez 1935), die Fumage (Rußmalerei, Wolfgang Paalen 1937) [...]"*[220]. Etwa ein Jahrzehnt später wird Smith unter vermutlich „zufälliger" Anwendung einer dieser Techniken Gedichte verfassen, welche jede einzelne Medaille im Ausstellungskatalog der ersten Ausstellung der *Medals for Dishonor* in der Willard Gallery in New York im November 1940 begleiten. Diese Gedichte sind, nach Dehners Beschreibung der Entstehungszusammenhänge zu urteilen, im Stile der „écriture automatique" entstanden:

[217] Spies, Werner: Einführung, in: Surrealismus 2002, S. 16.
[218] Vgl.: Ebd. Siehe auch: Lewis 1988, S. X.
[219] Vgl.: Schneede 2006, S. 19.
[220] Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001, S. 87 [i. O. teilw. herv.].

> *„[...] [O]ne morning he made a few notes himself and saying that he wanted to have them typed at once he called upon a friend and fellow artist who was a Brooklyn Heights` neighbor, Lucille Corcos. She set up her typewriter and Smith began to dictate. Instead of sticking to the notes, out poured stream of consciousness poetry, straight from the source that created his art."*[221]

Sigmund Freuds (1856-1939) Psychoanalyse dient den Surrealisten als Anregung und Grundlage.[222] Laut der Historikerin Helena Lewis ist Freud im Frankreich jener Zeit wenig bekannt. Dies habe sich mit den Surrealisten, welche die Theorien Freuds begeistert aufnehmen und vermutlich sogar zu den ersten gehörten, welche die Werke Freuds ins Französische übersetzen, geändert. Während Freud die Methoden der Psychoanalyse, wie beispielsweise die Traumdeutung und die Hypnose angewendet habe, um durch das Eindringen ins menschliche Unterbewusstsein etwa Neurosen zu heilen, nutzten die Surrealisten diese zur Freisetzung der eigenen Kreativität.[223] Große Vorbilder sind des Weiteren Comte de Lautréamont (eigentlich Isidore Ducasse, 1846-1870) und Giorgio de Chirico (1888-1978), die, so Spies, *„[...] die gesamte visuelle Erscheinung surrealistischer Kunst [...]"*[224] beeinflussten.

Geistiges Zentrum des zunächst literarischen Surrealismus ist Paris.[225] Breton, den Dehner und vermutlich auch Smith 1936 in Paris kennen gelernt hatten[226], ist nicht nur Wegbereiter der Bewegung. Mit der Veröffentlichung des „Ersten Manifests des Surrealismus" im Oktober 1924 ist er zudem Gründungsmitglied

---

[221] Dehner (1977/78), S. 148.
[222] Vgl.: Schneede 2001, S. 87.
[223] Vgl.: Lewis 1988, S. X, 18.
[224] Spies 2008, S. 9.
[225] Vgl.: Schneede 2006, S. 16.
[226] Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 23f.

der Gruppe.[227] In diesem Manifest definiert er den Begriff[228] und die Bewegung des Surrealismus, wie folgt:

> *„SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.*
>
> *ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen. […]“*[229]

Es handelt sich bei diesem Manifest jedoch *„[…] ausdrücklich um ein Manifest zum poetischen Surrealismus.“*[230] Bildende Künstler, so Schneede, würden nur in

---

[227] Vgl.: Schneede 2001, S. 88. Der offiziellen Gründung der Bewegung mit dem „Ersten Manifest des Surrealismus“ 1924 geht eine Art Gründungsphase voraus. Bereits 1919 hatte Breton zusammen mit Louis Aragon (1897-1982) und Philippe Soupault (1897-1990) die Zeitschrift „Littérature“ herausgegeben. Nach dem Vorbild von beispielsweise Lautréamont, waren sie auf der Suche nach neuen literarischen Möglichkeiten und entwickelten eines der wichtigsten Verfahren der Surrealisten, die „écriture automatique“ (erste Versuche ab 1919). (Vgl.: Schneede 2006, S. 19f., 23-26.) Der erste protosurrealistische Text von Breton und Soupoult, der unter der Anwendung dieses neuen Verfahrens entstand und Ende 1919 in „Littérature“ veröffentlicht wurde heißt „Les Champs magnétiques“. (Vgl.: Schneede 2006, S. 20. Siehe auch Lewis 1988, S. 18.).

[228] Der Begriff „Surrealismus“ stammt von Guillaume Apollinaire (1880-1918), der diesen bereits 1917 geprägt hatte. Im von ihm verfassten Programmheft zur Uraufführung des Balletts „Parade“ am 18. Mai 1917 taucht der Begriff „sur-réalisme“ erstmals auf, so Schneede. Kurze Zeit darauf, am 24. Juni 1917, gibt er seinem Stück „Mamelles de Tirésias“ den Untertitel „Drame surréaliste“. (Vgl.: Schneede 2006, S. 22, 215. Siehe beispielsweise auch: Waldberg [5]1981, S. 7 und Rubin 1979, S. 6f.).

[229] Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbeck bei Hamburg [12]2009, S. 26f. [I. O. teilw. herv., im französischen Original in Paris 1924 veröffentlicht.].

[230] Schneede 2006, S. 44 [i. O. teilw. herv.].

einer Anmerkung genannt.[231] Hauptthema ist die „écriture automatique".[232] Zu den Personen, die sich sehr früh – zum Teil vor 1924 – dem Kreis um Breton anschließen[233], zählen neben Georges Malkine (1898-1970), der laut dem Philosophen und Kunstkritiker Sarane Alexandrian als einziger Maler das Manifest unterschreibt[234], mehrheitlich Schriftsteller und Dichter, darunter Aragon, Soupoult, Jacques-André Boiffard (1902-61), René Crevel (1900-35), Robert Desnos (1900-45), Éluard, Georges Limbour (1900-70), Max Morise (1900/03-73), Pierre Naville (1904-93), Benjamin Péret (1899-1959) und Roger Vitrac (1899-1952).[235]

1924/25 stoßen die Künstler Ernst, Masson, Miró, Hans Arp (1886-1966) und Yves Tanguy (1900-55) dazu. Gegen Ende der 1920er-Jahre folgen mitunter Dalí und René Magritte (1898-1967)[236], in den 1930er-Jahren unter anderem Victor Brauner (1903-66), Óscar Domínguez (1906-57), Roberto Matta (1911-2002), Wolfgang Paalen (1905-59) und Kurt Seligmann (1901-62). Picasso, der wie Miró nie offizielles Mitglied der Surrealisten wird, beteiligt sich ab 1925 an deren Ausstellungen.[237]

Spies stellt demnach richtig fest, dass die Frage nach der surrealistischen Kunst innerhalb der Gruppe erst spät gestellt wird. Ernsts Collagen und Massons „automatische Zeichnungen" seien längst in den Publikationen der Surrealisten zu finden gewesen[238], als erst Ende 1924 in der surrealistischen Zeitschrift „La Révolution surréaliste" über die Möglichkeit einer surrealistischen Malerei

[231] Vgl.: Ebd. Der Kunsthistoriker und Kurator William Stanley Rubin ist zudem der Ansicht, dass sich das „Zweite Surrealistische Manifest" von 1929 ebenfalls kaum der surrealistischen Kunst widme. (Vgl.: Rubin 1979, S. 11.).
[232] Vgl.: Pierre, José: DuMont`s kleines Lexikon des Surrealismus, 2. Aufl., Köln 1976, S. 105.
[233] Es geht nicht immer eindeutig aus der Literatur hervor, wer tatsächlich offizielles Mitglied der Gruppierung wird. Oftmals wird nur erwähnt, dass sich die Person dem Kreis der Surrealisten anschloss und an Aktivitäten beteiligte. (Vgl.: Schneede 2006, S. 235-242.).
[234] Vgl.: Alexandrian 2009, S. 63.
[235] Vgl.: Schneede 2006, S. 42.
[236] Vgl.: Schneede 2001, S. 89. Siehe auch: Schneede 2006, S. 235-242.
[237] Vgl.: Schneede 2006, S. 87, 235-242.
[238] Vgl.: Spies 2008, S. 42f.

debattiert wurde[239]. Naville äußert sich im April 1925 mit folgender kritischer Notiz:

> *„Jeder weiß, daß es eine surrealistische Malerei nicht geben kann. Weder die Kritzeleien mit dem Bleistift, den die Hand auf gut Glück führt, noch die Darstellung, die Traumgestalten oder Einbildungen der Phantasie wiedergibt, können mit einem derartigen Prädikat belegt werden."*[240]

Die erste Gruppenausstellung surrealistischer Kunst, „La Peinture surréaliste" in der Galerie Pierre im November 1925 in Paris, Ernsts Frottagen und Bretons Artikelserie „Le Surréalisme et la Peinture" würden dieser Diskussion ein Ende bereiten.[241] Alexandrian geht ausführlicher auf Bretons Artikelserie ein. Er ist der Ansicht, dass Breton denjenigen, welche immer noch an der surrealistischen Kunst zweifelten, entschieden entgegen getreten sei. Des Weiteren habe Breton die Künstler aufgefordert, ihre Motive nicht mehr der äußeren Realität zu entlehnen, sondern sich stattdessen dem inneren „Vor-Bild" zuzuwenden.[242] Neben surrealistischen Gedichten, Texten und surrealistischer Malerei entstehen surrealistische Fotografien, Filme und Objekte. Der Surrealismus ist gattungsübergreifend.

1925 beziehen die Surrealisten erstmals politisch Stellung. Bei einem Bankett, welches zu Ehren des Dichters Saint-Pol-Roux (1861-1940) abgehalten wird, kommt es zu einer Auseinandersetzung.[243] Auslöser des Vorfalls sei die Aussage einer Schauspielerin gewesen. Laut ihrer Meinung könne eine Französin niemals einen Deutschen heiraten. Breton wehrte sich gegen diese Äußerung vehement. Schließlich beleidige sie damit seinen deutschen Freund Ernst.

[239] Vgl.: Schneede 2006, S. 84ff.
[240] Naville, Pierre: Beaux Arts, in: La Révolution surréaliste (1925) Nr. 3, S. 27, zit. n.: Spies 2008, S. 43.
[241] Vgl.: Schneede 2006, S. 84ff.
[242] Vgl.: Alexandrian 1973, S. 60.
[243] Vgl.: Lewis 1988, S. 25. Siehe auch: Schneede 2006, S. 220.

Parolen wie *„Long live Germany! Down with France! Long live China! Long live the Riff“*[244] hallten durch den Raum. Als ein Würdenträger, nach dem Publizist Maurice Nadeau von einer Tomate, nach Herbert S. Gershman einer Frucht[245], getroffen wird, sei Chaos ausgebrochen, das in einer Schlägerei gipfelte[246]. Geendet habe der Abend schließlich mit einer Reihe von Verhaftungen.[247] Mit dem Ausruf „Long live the Riff“ brachten die Surrealisten ihre Solidarität mit dem marokkanischen Berberstamm der Rifkabylen zum Ausdruck.[248] Dieser Stamm sei, so der Historiker Dirk Sasse, zu jener Zeit in eine kriegerische Auseinandersetzung mit der Kolonialmacht Spaniens verwickelt gewesen, was in der Folge zum Rifkrieg (1921-26) geführt habe. 1925, Frankreich beteiligte sich mittlerweile auf der Seite Spaniens, intensivierte sich der Krieg.[249] Die Surrealisten lehnten diesen kategorisch ab, so dass dieser Krieg laut Lewis die bisherige ideologische Ausrichtung des Surrealismus vollständig änderte.[250]

> *„The Riff war was important enough to give their movement an entirely new ideological direction and field of action because they were profoundly disgusted with the resurgence of imperialist exploitation.“*[251]

Die bisher angestrebte „Revolution des Geistes“ wird zur „Sozialen Revolution“, da, so fasst Nadeau zusammen, die Surrealisten festgestellt hatten, dass einer geistigen Revolution eine gesellschaftliche vorangehen müsse.[252]

Noch stärker als die Surrealisten, so Schneede, protestierten die Anhänger der Kommunistischen Partei Frankreichs (KPF). Die Surrealisten seien somit

---

244 Lewis 1988, S. 25 [i. O. teilw. herv.].
245 Vgl.: Gershman 1974, S. 89.
246 Vgl.: Nadeau ⁶2002, S. 92.
247 Vgl.: Lewis 1988, S. 25. Siehe auch Gershman 1974, S. 89f. und Nadeau ⁶2002, S. 90-94.
248 Vgl.: Schneede 2006, S. 76.
249 Vgl.: Sasse, Dirk: Franzosen, Briten und Deutsche im Rifkrieg 1921-1926. Spekulanten und Sympathisanten, Deserteure und Hasardeure im Dienste Abdelkrims, München 2006, S. 9.
250 Vgl.: Lewis 1988, S. 33.
251 Ebd., S. 35.
252 Vgl.: Nadeau ⁶2002, S. 99.

gewollt oder ungewollt auf deren Seite gestanden. Von diesem Zeitpunkt an wird die surrealistische Bewegung bis zum Ausbruch des 2. Weltkriegs 1939 eine kontroverse Debatte um die Haltung gegenüber dem Kommunismus führen. Zu den Begleiterscheinungen gehörten, so Patrick Waldberg, Denunziationen und Ausschlüsse von Mitgliedern aus der Bewegung[253]. Im Mittelpunkt der Diskussion stand die Frage nach der Vereinbarkeit der Grundsätze des Surrealismus mit der Parteidoktrin des Kommunismus.[254] Schneede fasst die Gegensätze treffend zusammen:

> *„[H]ier der Anarchismus, das schöpferische Prinzip, der Experimentiergeist, der Individualismus, die Welt des schweifenden Geistes, die Amoral, die generelle Widersetzlichkeit, das ‚Wunderbare', dort die Parteidoktrin, das Kollektivdenken, das Proletariat, das Primat des politischen Umsturzes. Der Konflikt war unausweichlich."*[255]

Dennoch traten einige Surrealisten, darunter Éluard, Breton, Aragon und Péret 1926/27 der KPF bei, um Ernsthaftigkeit zu demonstrieren.[256] Nach einem gescheiterten Versuch Bretons, den Konflikt über die politische Orientierung beizulegen[257], erscheint, so Schneede, 1929 das „Zweite surrealistische Manifest". Ziel des Manifests war die Disziplinierung der Mitglieder[258] und die Darlegung des Standpunkts der Bewegung[259]. Die neue Richtung der Surrealisten spiegelte sich des Weiteren im Titel der von 1930 bis 1933

[253] Vgl.: Waldberg [5]1981, S. 16.
[254] Vgl.: Schneede 2006, S. 77-81.
[255] Ebd., S. 77f. [Herv. i. O.].
[256] Vgl.: Lewis 1988, S. 63.
[257] Mehr Informationen zum, wie Lewis es nennt, „Trotsky Meeting", und dem Versuch die internen Konflikte beizulegen siehe: Lewis 1988, S. 77-81; Nadeau [6]2002, S. 137-142; Rubin 1979, S. 82.
[258] Vgl.: Schneede 2006, S. 78.
[259] Vgl.: Nadeau [6]2002, S. 142. Siehe auch Rubin 1979, S. 82.

erscheinenden Zeitschrift „Le Surréalisme au service de la révolution“, welche die vorherige ersetzte.[260]

Die Spaltung innerhalb der Gruppe setzte sich entgegen aller Maßnahmen Bretons weiterhin fort. So nahm Aragon im November 1930 am „Zweiten Internationalen Kongreß proletarischer und revolutionärer Schriftsteller“ in Charkow[261] teil. Dort habe er alles unterschrieben, was ihm vorgelegt wurde: *„[...] die Distanzierung von dem ‚Zweiten Manifest des Surrealismus', das Einverständnis, ihr literarisches Schaffen der zuvor immer entschlossen abgelehnten Disziplin und Kontrolle der Partei zu unterwerfen, und die Bekämpfung der Lehre Freuds und des Trotzkismus.“*[262]

Ungeachtet der Anfeindungen der Kommunistischen Partei gegenüber Bretons Person wurde dieser Mitglied der Association des Ecrivains et artistes révolutionnaires (AEAR).[263] Das Engagement der surrealistischen Mitglieder der AEAR habe im Kampf gegen den Faschismus bestanden. So unterschrieben die Mitglieder laut Lewis Protesterklärungen gegen den Nazi-Terror, forderten die Freilassung inhaftierter deutscher Schriftsteller und organisierten die Konferenz „Le fascime contre le culture“.[264] Aufgrund *„konterrevolutiönaren Verhaltens“*[265] wurde Breton wenige Monate später, im Juli 1933, von der AEAR ausgeschlossen. Als Folge, so der Kunsthistoriker Steven Harris, traten weitere Surrealisten aus der Gruppierung aus[266]. Laut Jean-Michel Goutier erteilte man Breton im Juni 1935, bei dem Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur in Paris, Redeverbot. Daraufhin veröffentlichten die Surrealisten die Flugschrift „Du Temps que les surréalistes avaient raison“, worin sie das

[260] Vgl.: Lewis 1988, S. 87.
[261] Lewis bespricht die Konferenz, das Programm, die Ziele und Aragons Rolle sehr ausführlich. Siehe hierzu: Lewis 1988, S. 97-107.
[262] Goutier, Jean-Michel: Der Surrealismus unter dem Druck der Politik, in: Surrealismus 2002, S. 421 [Herv. i. O.].
[263] Vgl.: Ebd.
[264] Vgl.: Lewis 1988, S. 110.
[265] Goutier, Jean-Michel: Der Surrealismus unter dem Druck der Politik, in: Surrealismus 2002, S. 421.
[266] Vgl.: Harris 2004, S. 144.

Vorgehen auf dem Kongress als *„systematische Unterdrückung“*[267] bezeichnend, offen kritisierten und des Weiteren dem sowjetischen Regime ihr Misstrauen aussprachen.[268] Der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs am 17./18. Juli 1936, die Rolle, welche die ehemalige Sowjetunion im weiteren Verlauf dieses Krieges einnehmen sollte sowie die Moskauer Prozesse führten bei den Surrealisten, im Gegensatz zu Smith und Dehner, zum endgültigen Bruch mit der Kommunistischen Partei.[269] Dieser Bruch, so Robert Short, hatte aber keinesfalls einen vollständigen Rückzug der Surrealisten aus dem politischen Engagement zur Folge. Im Gegenteil, die Surrealisten gehörten Ende der 1930er-Jahre zu den bekanntesten Antifaschisten.[270] Insbesondere die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica am 26. April 1937 durch die deutsche Luftwaffe habe, so die Kunsthistorikerin Jutta Held, die Bedrohung des Faschismus widergespiegelt.[271] Ein zweiter großer Weltkrieg, so folgerten laut Lewis die Surrealisten, würde unabwendbar sein.[272]

Die Auswirkungen der historischen Ereignisse in den 1930er-Jahren, insbesondere der Spanische Bürgerkrieg und die Bombardierung Guernicas, sowohl auf Smith als auch die Surrealisten sowie deren Ikonografie, ist Thema des vierten Kapitels der vorliegenden Forschungsarbeit.

Die Debatte um den Kommunismus endete laut Schneede schlagartig, da sich aufgrund der politischen Ereignisse viele Surrealisten gezwungen sahen, ab 1939 Paris zu verlassen.[273] Viele gingen ins amerikanische Exil, darunter

[267] Goutier, Jean-Michel: Der Surrealismus unter dem Druck der Politik, in: Surrealismus 2002, S. 421 [i. O. teilw. herv.].
[268] Vgl.: Ebd.
[269] Vgl.: Lewis 1988, S. 140-143.
[270] Vgl.: Short, Robert: The Politics of Surrealism 1920-36, in: Spiteri/LaCoss 2003, S. 31f. [ursprünglich veröffentlicht in: Journal of Contemporary History 1 (1966) Nr. 2, S. 3-25.].
[271] Vgl.: Held, Jutta: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren, in: Held 1989, S. 53.
[272] Vgl.: Lewis 1988, S. 140-143.
[273] Vgl.: Schneede 2006, S. 80.

Tanguy, Matta, Seligmann, Domínguez, Dalí, Ernst, Masson und Breton.[274] Paris als bisheriges Zentrum des Surrealismus wurde von New York Anfang der 1940er-Jahre abgelöst.[275]

2.2 Der „amerikanische Surrealismus" und David Smith

Als 1924 in Paris das „Erste Manifest des Surrealismus" veröffentlicht wird, feiert die traditionelle National Academy in New York gerade ihr 100-jähriges bestehen.[276] Bereits Dehners erwähnte Bemerkung, sie habe sich nach ihrer Rückkehr aus Europa aus Enttäuschung darüber, dass sich keine der amerikanischen Kunsthochschulen für die europäische Kunst interessierte an der Art Students League eingeschrieben[277], spiegelt deutlich die Lage avantgardistischer Kunst in den USA Mitte der 1920er-Jahre wider.

Anfang der 1930er-Jahre werden, hauptsächlich ausgelöst durch die „Große Depression" und ihre Folgen, die American Scene (auch: American Scene Painting) und der Soziale Realismus zu den vorherrschenden Kunstrichtungen in den USA.[278] Der Begriff American Scene sei vermutlich dem Titel des Buchs „The American Scene" aus dem Jahre 1907 von Henry James (1843-1916) entlehnt worden. Im Hinblick auf die bildenden Künste verwandte man den Begriff wohl erstmals Anfang der 1920er-Jahre, allerdings nicht um eine organisierte Bewegung, sondern eher, um eine künstlerische Tendenz zwischen den beiden Weltkriegen zu beschreiben.[279] Eine Unterkategorie dieser Kunstrichtung, so Baigell, war der „Regionalismus", der sich auf die American Scene des Mittleren Westen bezogen habe. Zu den bekanntesten Regionalisten zählten

[274] Vgl.: Ebd. Siehe auch: Exil und Emigration europäischer Künstler 1997/98, S. 148-182, 386-401 (Chronologie).
[275] Vgl.: Spies, Werner: Einführung, in: Surrealismus 2002, S. 15. Siehe auch: Rubin 1979, S. 168.
[276] Vgl.: Blaugrund, Annette: Foreword, in: Surrealism USA 2005, S. 6.
[277] Vgl.: Dehner Interview, Tape 3B, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 16.
[278] Vgl.: Shapiro 1973, S. 4.
[279] Vgl.: The Oxford Dictionary of Art. Third Edition. Edited by Ian Chilvers, New York 2004, S. 20f.

Thomas Hart Benton (1889-1975), John Steuart Curry (1897-1946) und Grant Wood (1891-1942).[280] Benton stellte aber auch das städtische und ländliche Leben dar und äußerte gegenüber dem Kapitalismus Kritik.[281] Den Trend zur realistischen Darstellung amerikanischer Landschaften und Szenen des Alltags entwickelte nicht die Regierung, erfuhr durch diese aber eine regelrechte Blüte. Das PWAP gab seinen Künstlern die Darstellung der American Scene sogar thematisch vor. Die Section und die WPA/FAP waren in dieser Hinsicht weniger streng.[282] Letztere dem Surrealismus und der Abstraktion gegenüber sogar sehr offen, was, so Hills, am Leiter der WPA/FAP Holger Cahill (1887-1960) gelegen habe, der den Sinn des Regierungsprogramms in erster Linie in der finanziellen Absicherung der Künstler sah[283], wenngleich das Publikum mit der Darstellung der American Scene, so gleichzeitig die Ansicht der WPA/FAP, leichter zu erreichen war[284] und die Bevölkerung somit eher vom Nutzen des „New Deal"-Programms zu überzeugen war. Gleichzeitig dienten sie der Stärkung des Gemeinschaftsgefühls und des Patriotismus.[285]

Der Soziale Realismus ist zunächst abzugrenzen vom Sozialistischen Realismus der ehemaligen Sowjetunion. Nach Alejandro Anreus, Diana L. Linden und Jonathan Weinberg ist der Begriff des Sozialen Realismus heute die geläufige Bezeichnung für unzählige sozialkritische Wandmalereien, Ölgemälde und Zeichnungen mit sozialkritischem Inhalt.[286] Zum damaligen Zeitpunkt bezeichnete man Kunstwerke dieser Art, so Gerald E. Markowitz und Marlene Park, aber als „social viewpoint" oder „social scene".[287] Diese sozialkritischen Kunstwerke wurden überwiegend von links-politischen Künstlern geschaffen, die sich meist in den bereits besprochenen Gruppierungen wie der Artist Union,

[280] Vgl. Baigell 1974, S. 55.
[281] Vgl.: Pohl 2002, S. 390f.
[282] Vgl.: New Deal for Art 1977, S. 27.
[283] Vgl.: Hills 1984/85, S. 12.
[284] Vgl.: New Deal for Art 1977, S. 27f.
[285] Vgl.: Pohl 2002, S. 381.
[286] Vgl.: Anreus, Alejandro/Linden, Diana L./Weinberg, Jonathan (Hg.): The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere, University Park, Penn 2006, S. XVf.
[287] Vgl.: New Deal for Art 1977, S. 29f.

dem American Artists` Congress oder dem John Reed Club organisierten[288]. Die Kunstwerke waren vom Wunsch des sozialen Wandels geprägt[289] und prangerten auf realistische Art und Weise die Ungerechtigkeiten und Konflikte der 1930er-Jahre an[290]. Dargestellt wurde oftmals die durch den Kapitalismus ausgebeutete Arbeitnehmerklasse, beispielsweise unter miserablen Arbeitsbedingungen und schlechter Bezahlung harte Arbeit verrichtend. Schauplatz waren demnach Städte, Vororte oder Slums.[291] Zu den zentralen Künstlern gehörten José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) und Rivera. Weitere Künstler, die sich in ihren Werken mit der Arbeitnehmerklasse beschäftigten waren Philip Evergood (1901-73) und Ben Shahn (1898-1969).[292]

Daneben ist der Surrealismus, so die Kuratorin Isabelle Dervaux, zu jener Zeit nur wenig bekannt. Erst durch eine Reihe von Ausstellungen erregt die Kunstrichtung Aufmerksamkeit in den USA. Die erste surrealistische Ausstellung mit dem Titel „Newer Super Realism“ eröffnete, sechs Jahre nach der ersten Surrealismusausstellung in der Galerie Pierre in Paris, im November 1931 im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut. Vertreten waren laut Dervaux mit de Chirico, Dalí, Ernst, Masson, Miró und Picasso ausschließlich europäische Künstler. Zwei Monate später habe der Kunsthändler und Sammler Julien Levy (1906-81) in seiner Galerie in New York die Ausstellung „Surréalisme“ eröffnet, eine modifizierte Version der Ausstellung in Hartford, in der auch Dalís Werk *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931) zu sehen war. Levys Künstlerliste habe neben Dalí und den oben genannten Künstlern drei Amerikaner enthalten: Joseph Cornell (1903-72), Charles Howard (1899-1978) und Man Ray (1890-1976).[293] In der Folgezeit stellte Levy immer wieder Surrealisten aus,

[288] Vgl.: Shapiro 1973, S. 18.
[289] Vgl.: A New Deal for the Arts by Bruce I. Bustard 1997/98, S. 85f.
[290] Vgl.: Pohl 2002, S. 381.
[291] Vgl.: Shapiro 1973, S. 3, 14.
[292] Vgl.: Pohl 2002, S. 386f., 389f.
[293] Vgl.: Dervaux, Isabelle: Introduction, in: Surrealism USA 2005, S. 13f.

beispielsweise von 1932 bis 1933 Ernst, von 1933 bis 1934 Dalí sowie von 1935 bis 1936 Magritte und Tanguy. In der Pierre Matisse Gallery in New York seien 1933 Werke von Miró und Masson zu sehen gewesen.[294]

Die einzige organisierte surrealistische Gruppierung, die „Post-Surrealists", formierte sich an der Westküste der USA, so Dervaux. Die Gruppe veröffentlichte ein Manifest und stellte 1934 das erste Mal in Los Angeles aus. Zu den Mitgliedern gehörten neben den Gründern Lorser Feitelson (1898-1978) und Helen Lundeberg (1908-1999) mitunter Philip Guston (1913-80), Reuben Kadish (1913-92), Lucien Labaudt (1880-1943), Harold Lehman (1913-2006) und Knud Merrild (1894-1954). Ebenso wie die europäischen Surrealisten neigten sie zu Übertreibungen. Allerdings bevorzugten sie dem Irrationalen gegenüber ein symbolisch gut durchdachtes Bildprogramm, mit Themen wie *„[...] genesis, love and, creation [...]"*[295]. 1936 war diese Ausstellung im Brooklyn Museum in New York zu sehen. Alfred Barr (1902-81), Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, habe sie besucht und einige Arbeiten in seiner Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism" im Dezember desselben Jahres präsentiert. Barrs Ausstellung, laut Dervaux die erste museale Untersuchung des Surrealismus, habe 600 Werke umfasst. Da der Surrealismus zu jener Zeit in den USA zwar bekannt, aber noch lange nicht akzeptiert gewesen sei, fielen die Ausstellungsbesprechungen negativ aus.[296]

---

[294] Vgl.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 22.

[295] Dervaux, Isabelle: Introduction, in Surrealism USA 2005, S. 15.

[296] Vgl.: Dervaux, Isabelle: Introduction, in Surrealism USA 2005, S. 14f. Hinsichtlich der Ausstellungen, die den Surrealismus in den USA einführen siehe auch: Fort (1982), S. 8f. und Tashjian 1995, S. 36-45. Beispiele negativer Kritik zitiert Jeffrey Wechsler, mitunter die folgende Schlagzeile einer Ausstellungsbesprechung im „Art Digest" vom 15. Dezember 1936: *„Modern Museum a Psychopathic Ward as Surrealism Has Its Day"* (Modern Museum a Psychpathic Ward as Surrealism Has Its Day, in: Art Digest 11 (1936), S. 5f., zit. n.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 28 [i. O. teilw. herv.].). Des Weiteren zitiert er eine Stelle aus Sheila Skidelskys Besprechung, welche die Ausstellung im Museum of Modern Art in New York auf das äußerste kritisiert: *„A wholesale exportation of outdated sham humbuggery, for which there is no more use in Europe has been forced on this indulgent country. Why the Museum of Modern Art, which has always stood for all that is sound, rational and true in contemporary painting has lent its galleries to a hoax since long outlived on the continent, is very hard to understand [...]."* (Skidelsky,

Mehr noch als durch die Ausstellungen sei der Surrealismus aber, so Wechsler, durch Kunstzeitschriften bekannt geworden.[297] Erst richtig populär, so Dervaux, macht Dalí die Bewegung, der sich seit 1940 im New Yorker Exil befindet[298], sich zuvor aber schon einige Male in den Vereinigten Staaten aufgehalten hatte.[299]

Auch wenn die allgemeine Bevölkerung sowie die Kunstkritiker dem Surrealismus zunächst kritisch gegenüberstanden, so warem die amerikanischen Künstler bereits seit den ersten Ausstellungen ab Ende 1931 von der surrealistischen Kunst derart beeindruckt, dass sie begannen, Kunstwerke im surrealistischen Stil zu schaffen, die man per se aber nicht unter dem Stichwort „amerikanischer Surrealismus“[300] zusammenfassen könne.[301]

> *„The visual concepts of Surrealism might be well understood and modified, or superficially applied; they might be mixed with other styles, of both foreign and native origin. What results is a large, diverse group of artists who by no means can be categorized as ‚the American Surrealists‘.“*[302]

Wechsler nennt mehrere Richtungen, welche amerikanische Künstler unter Beeinflussung des Surrealismus einschlagen, darunter die für diese Arbeit wichtigste, die des so genannten „Sozialen Surrealismus“.[303] Gerrit L. Lansing

Sheila: The Sham of It, in: Art Digest 11 (1937), S. 13, zit. n.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 28 [i. O. teilw. herv.].).
[297] Vgl.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 22.
[298] Eckmann, Sabine: Der Surrealismus im Exil: Reaktion auf die europäische Zerschlagung der Humanität, in: Exil und Emigration europäischer Künstler 1997/98, S. 148.
[299] Vgl.: Dervaux, Isabelle: Introduction, in Surrealism USA 2005, S. 14. Zu Dalís Aufenthalten in den USA siehe auch: Tashjian 1995, S. 52-65. Zu seiner „Vorbildfunktion“ siehe darin S. 110f.
[300] Zur besseren Unterscheidung werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit den Begriff „amerikanischer Surrealismus“ dennoch verwenden.
[301] Vgl.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 21.
[302] Ebd. [Herv. i. O.].
[303] Vgl.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 21f., 39-43. Neben dem so genannten „Sozialen Surrealismus“ nennt Wechsler des Weiteren den Magischen Realismus und den Post-Surrealism. Zudem verweist er auf eine Reihe von

nimmt an, dass der Begriff erstmals in einem Artikel von Meltzoff 1946 auftaucht.[304] Künstler wie Walter Quirt (1902-68), James Guy (1909-83) und O. Louis Guglielmi (1906-56) sowie Peter Blume (1906-92), Francis Criss (1901-73) und Smith, die letzten drei allerdings, so fügt die Kuratorin Ilene Susan Fort hinzu, in geringerem Ausmaß, beginnen den Surrealismus als einen Weg der sozialkritischen Äußerung zu entdecken.[305] Meltzoff, der in seinem Artikel den europäischen mit dem so genannten „Sozialen Surrealismus" am Beispiel von Dalí und Smith vergleicht, betont, dass insbesondere Smith den neuen Stil *„[...] with sculptural clarity and a peculiar intensity [...]"*[306] darstellt. Beim „Sozialen Surrealismus" handelt es sich aber nicht um eine, so Fort *„[...] theoretically pure form of Surrealism [...]"* sondern *„rather an American borrowing of European surrealist techniques applied to social commentary and criticism."*[307] Anders als bei den europäischen Surrealisten und den erwähnten „Post-Surrealists" schließen sich die „Sozialen Surrealisten" folglich nicht einer gemeinsam gegründeten Bewegung an, deren Prinzipien sie beispielsweise in einem Manifest festhalten. Viel mehr hätten die Amerikaner in der surrealistischen Darstellungsweise eine ausdrucksstarke Möglichkeit gesehen, ihre sozialpolitischen Themen kritisch umzusetzen.[308] Dabei verzichten sie, so der Kunsthistoriker Milton Brown, auf *„[...] the purely unconscious or irrational relationship among pictorial elements"*, denn *„[t]he connections were intended to be socially meaningful, if not entirely explicit [...]"*.[309] Meltzoff ist ähnlicher Ansicht. Der „Soziale Surrealismus" setze sich mit dem auseinander *„[...] what is obsessive and hallucinatory to all, rather than to the artist alone."*[310]

Künstlern, welche entweder surrealistische Elemente kopierten oder diese mit eigenen mischten und so zu einem neuen surrealistischen Stil fanden. (Vgl.: Wechsler, Jeffrey: Surrealism and American Art: 1931-1947, in: Surrealism and American Art 1977, S. 21f., 30-47.).

[304] Vgl.: Lansing, Gerrit L.: Surrealism as a Weapon, in: Surrealism USA 2005, S. 31.
[305] Vgl.: Fort (1982), S. 8.
[306] Meltzoff (1946), S. 98.
[307] Fort (1982), S. 8.
[308] Vgl.: Ebd.
[309] Social Art in America 1981, S. 13.
[310] Meltzoff (1946), S. 98.

Die Amerikaner verwenden die surrealistischen Techniken, so Meltzoff, um die Realität eindringlicher darzustellen.[311]

Auch wenn Smith, so Wisotzki, kein begeisterter Anhänger des Surrealismus gewesen sei, da Smith und Dehner *„[...] had been indoctrinated by Graham. He [Graham] always said, ‚Surrealism is a literary movement, and is not adapted to painting‘“*[312], so ist Dehner dennoch davon überzeugt, dass Smith im Surrealismus die nötige Ausdrucksmöglichkeit gefunden habe, um seine Ideen für die Medaillenserie damit umzusetzen.[313] Neben den geschilderten Ausstellungen, die Smith als aufstrebender Künstler in New York womöglich gesehen haben könnte[314], kommt er wie bereits erläutert durch seinen Lehrer Matulka an der Art Students League, seinen Freund Graham und letztlich auf seiner neunmonatigen Reise durch Europa (1935/36), die er zusammen mit Dehner unternimmt, mit dem Surrealismus in Berührung. Und so ist der Surrealismus in Smiths Medaillenserie überaus präsent: zerfurchte, karge und irrationale Landschaften, welche von traumgleichen, äußerst aggressiven Subjekten und Objekten bei den unterschiedlichsten Tätigkeiten – Frauen werden von Kanonen sexuell bedroht, Sektenanhänger schießen auf Enten und Störche werfen Bomben ab – bevölkert werden, ohne Rücksicht auf Raumwirkung und Perspektive. Objekte wie Musikinstrumente und Kanonen mit menschenähnlichen Zügen, bildhafte Wortspiele, die Verbindung von Realität und Mythos, die Verfremdung des Raumes und die nicht stimmenden Größenverhältnisse, so fasst Lewison die surrealistischen Motive beziehungsweise Stilmittel in Smiths Medaillenserie zusammen.[315] Für Wisotzki ist der Surrealismus in den Medaillen am deutlichsten im Nebeneinander von Motiven

[311] Vgl.: Ebd.
[312] Dehner Interview, Tape 1A, S. 6, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 53. Bezüglich Grahams Aussage siehe auch: Dehner, Dorothy: Foreword, in: Graham 1971, S. XX [Herv. i. O.].
[313] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 146.
[314] Hinsichtlich der Ausstellungen moderner Kunst in New York und Smiths und Dehners Interesse an ihnen, merkt Dehner in einem Gespräch mit Wilkin an *„[w]e looked at everything we could see. We were hungry.“* (Gespräch zwischen Karen Wilkin und Dorothy Dehner, Frühling 1978, zit. n.: Wilkin 1984, S. 16.).
[315] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 22.

sichtbar, welches auf diese Art und Weise in der Natur nicht möglich sei.[316] Laut McClintic handelt es sich bei Smiths Schauplätzen um traumgleiche Welten, in denen aus rationaler Sicht nichts zusammenpasst[317]:

> *„Forms float, melt, drown, and metamorphose; images tumble over each other or are locked into eternal isolation; the earth shakes, noises blare; bombs crash; silence descends [...].“*[318]

Dabei kann Smiths surrealistisches Vokabular, so stellt der Kurator Frank O` Hara passend fest, eher als sozialer Protest verstanden werden, denn als *„[...] expression of any personal subconscious revelation“*[319].[320]

Um 1947 ende die Phase des Surrealismus in den USA. Mit „Abstract and Surrealist American Art“ in Chicago, sei in diesem Jahr die letzte große Surrealismusüberblicksschau in den USA zu sehen. Viele Surrealisten kehrten aus dem Exil zurück nach Europa. Peggy Guggenheim (1898-1979) habe ihre Galerie Art of this Century geschlossen und siedelte ebenfalls nach Europa über. Der Abstrakte Expressionismus werde zur dominanten Kunstrichtung in den Vereinigten Staaten.[321] Dieser, so Schneede, wurde stark vom Automatismus und dem Zufall der europäischen Surrealisten beeinflusst, insbesondere von Miró und Ernst.[322]

Mit dem Surrealismus in den USA beziehungsweise bereits nach dem 2. Weltkrieg 1945, spätestens aber 1947, geht nach Meinung einiger Autoren auch die europäische Surrealismusbewegung zu Ende. Teilweise wird die Ansicht vertreten, der Ausbruch des 2. Weltkriegs 1939 markiere bereits das Ende der

[316] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 87f.
[317] Vgl.: David Smith 1979, S. 12.
[318] Ebd.
[319] David Smith 1966, S. 9.
[320] Vgl.: Ebd.
[321] Vgl.: Surrealism and American Art 1977, S. 7.
[322] Vgl.: Schneede 2001, S. 182f.

Bewegung. Die surrealistische Phase in den USA wird folglich ausgelassen[323]. So oder so, die bedeutende Phase des Surrealismus wird zwischen den beiden Weltkriegen verortet.[324] Als Begründung führt die Kunsthistorikerin Alyce Mahon die verbreitete Meinung an, dass nach Ende des Kriegs auch die Kunstrichtung des Surrealismus zu Ende geht.[325] Spies zitiert Theodor W. Adorno (1903-69), der 1958 folgendes Fazit zieht:

> *„Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden."*[326]

Aber nur wenige lassen an dieser Stelle ihre Untersuchungen zum Surrealismus tatsächlich enden. Der überwiegende Teil der Autoren fügt hinzu, dass Breton nach Kriegsende den Versuch unternimmt, den Surrealismus wieder zu beleben[327], so dass als zweiter möglicher Endpunkt der Bewegung Bretons Tod im Jahre 1966 angegeben wird[328]. Nur ganz wenige Autoren setzen sich mit dem so genannten Nachkriegssurrealismus, teilweise auch über den Tod Bretons hinaus, auseinander.[329] Das Ende der surrealistischen Bewegung ist demnach

---

[323] Sowohl die Geschichte der europäischen Surrealisten im Exil als auch diejenige des facettenreichen „amerikanischen Surrealismus".

[324] Spies geht nicht weiter auf Bretons Wiederbelebungsversuche der Bewegung ein. Er weißt vielmehr auf die Schwierigkeiten der zeitlichen Eingrenzung der Bewegung hin. (Vgl.: Spies 2008, S. 28.). Schneedes Chronologie des Surrealismus endet im Jahr 1947. In diesem Jahre findet in der Galerie Maeght in Paris, die laut Schneede letzte bedeutende Ausstellung der Gruppierung, statt. (Vgl.: Schneede 2006, S. 232.).

[325] Vgl.: Mahon 2005, S. 11.

[326] Adorno, Theodor W.: Rückblickend auf den Surrealismus, in: Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur, Bd. 1., Frankfurt am Main 1958, S. 158f., zit. n.: Spies 2008, S. 29.

[327] Vgl.: Picon 1988, S. 177. Siehe auch: Rubin 1979, S. 202f.

[328] Nadeaus „Geschichte des Surrealismus" endet mit Bretons Exilaufenthalt in den Vereinigten Staaten. Im Anhang der 6. Auflage finden sich jedoch Texte, in welchen der Autor äußert, dass der Surrealismus mit Beginn des 2. Weltkriegs kein Ende findet. Diese zweite Phase der Bewegung ende 1966 mit Bretons Tod. (Vgl.: Nadeau [6]2002, S. 221f. Siehe auch: Alexandrian 1973, S. 232 und Bradley 2001, S. 73.).

[329] Reinhard Spieler nennt in seiner Einführung Argumente, welche dafür sprechen, dass der Surrealismus nicht nach dem 2. Weltkrieg endete. Viele Künstler, darunter Ernst, Magritte und Dalí, schufen beispielsweise auch nach 1945 weiterhin surrealistische Werke. (Vgl.: Spieler, Reinhard: Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag. Eine Einführung, in: Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag, Ausst.kat., hg. Reinhard Spieler, Barbara Auer, Ludwigshafen 2009/10, S. 15.); Mary Ann Caws ist der Ansicht, dass 1938 die avantgardistische Phase der Bewegung zu Ende geht. 1947 markiere das Jahr, in dem die Gruppierung des Surrealismus im Allgemeinen zerfalle. Die Kunst und die Vision des Surrealismus lebten aber weiter, sichtbar im Werk zeitgenössischer Künstler. (Vgl.:

nur schwer eindeutig festzulegen. Ob das Ende der Bewegung auf 1939 gelegt wird, auf das Ende des 2. Weltkriegs 1945 beziehungsweise die letzte große Surrealismusausstellung 1947 in Paris, um somit die Phase der europäischen Surrealisten im Exil einzubeziehen, auf Bretons Tod 1966, auf das Jahr 1969, in dem laut Mahon in der französischen Zeitung „Le Monde" das offizielle Ende der Bewegung bekannt gegeben wurde, oder darüber hinaus, in den Publikationen wird interessanterweise nur selten auf den „amerikanischen Surrealismus" eingegangen.

2.3 Zusammenfassung

Um die kapitalistische und forschrittsorientierte Gesellschaft zu erschüttern und der Rationalität das Unterbewusste und Traumhafte entgegenzusetzen, wird die Bewegung des Surrealismus mit der Veröffentlichung von Bretons „Erstem Manifest des Surrealismus" 1924 offiziell gegründet. Zentrum der zunächst literarischen Bewegung, die surrealistische Malerei etablierte sich erst gegen Ende 1925, ist Paris. Um die unterbewussten und unterdrückten Bilder sichtbar zu machen, werden im Laufe der Zeit unterschiedliche Verfahren und Bildtechniken entwickelt, darunter die „écriture automatique", Ernsts Frottage und Grattage, die Sandbilder von Masson, Domínguez Abklatschverfahren und Paalens Fumage.

1925 kommt es bei einem Bankett zu einer Auseinandersetzung, bei welcher die Surrealisten erstmals politisch Stellung beziehen und zwar gegen den Rifkrieg. Ob gewollt oder nicht, damit vertraten die Surrealisten denselben Standpunkt wie die Anhänger der KPF, die noch vehementer gegen diesen Krieg protestierten. Von diesem Zeitpunkt an wird die surrealistische Bewegung bis

Caws 2010, S. 41f.); Carole Reynaud Paligot geht in ihrem Text ebenfalls davon aus, dass der Surrealismus von 1919 bis 1969 aktiv gewesen sei. (Vgl.: Paligot, Carole Reynauld: Ambitions et désillusions politiques du surréalisme en France (1919-1969), in: Asholt/Siepe 2007, S. 34.); Mahon ist der Ansicht, dass das Ende der Bewegung des Surrealismus offiziell 1969 in der französischen Zeitung „Le Monde" bekannt gegeben wurde. (Vgl.: Mahon 2005, S. 9.).

zum Ausbruch des 2. Weltkriegs eine kontroverse Debatte um die Haltung gegenüber dem Kommunismus führen. Trotz der herrschenden Auseinandersetzung um die politische Ausrichtung der Bewegung entsteht zu jener Zeit eine Fülle an surrealistischen Kunstwerken, wie im vierten Kapitel dieser Arbeit veranschaulicht werden wird.

Während der Surrealismus in Europa in den 1930er-Jahren bereits zur führenden Avantgarde zählt, so ist die Kunstrichtung in den USA zu jener Zeit wenig bekannt. Ausgelöst durch die „Große Depression" und ihre Folgen gehören die American Scene und der Soziale Realismus zu den vorherrschenden Kunstrichtungen in den Vereinigten Staaten von Amerika. Erst inspiriert durch eine Reihe von Ausstellungen ab Ende 1931 entstehen Werke, in welchen amerikanische Künstler allmählich surrealistische Stilelemente aufnehmen, die sich aber aufgrund ihrer Vielfalt und der unterschiedlichen Richtungen, in welche sich die Künstler entwickeln, wie bereits erläutert, nicht unter dem Stichwort „amerikanischer Surrealismus" zusammenfassen lassen. Die für diese Arbeit wichtigste Richtung, welche die Künstler unter Einfluss des europäischen Surrealismus einschlagen, ist der „Soziale Surrealismus". Anders als bei ihren europäischen Vorbildern steht bei den „Sozialen Surrealisten", zu denen innerhalb der Forschungsliteratur auch Smith beziehungsweise seine Medaillenserie gezählt wird, nicht die Erforschung und Darstellung des persönlichen Unterbewusstseins im Vordergrund, sondern die sozialkritisch dargestellte äußere Welt. Allerdings, so wird das vierte Kapitel dieser Arbeit zeigen, werden sich die europäischen Surrealisten aufgrund einer Neuakzentuierung in den 1930er-Jahren in dieser Hinsicht den „Sozialen Surrealisten" annähern, so dass zwischen dem europäischen und dem amerikanischen Surrealismus eine Brücke geschlagen wird.

3 *Medals for Dishonor* (1936-40)

In den vorangegangenen Kapiteln wurden zum einen wichtige Stationen in Smiths Biografie bis zur Entstehung der Medaillenserie behandelt, um den Weg des Künstlers zur surrealistischen Darstellungsweise als auch zum sozialkritischen Thema nachzuzeichnen. Zum anderen stand im zweiten Kapitel die Bewegung des europäischen und „amerikanischen Surrealismus" im Fokus der Betrachtung, einerseits zur Vorbereitung des ikonografischen Vergleichs von Smiths Medaillenmotiven mit entsprechenden Werken der Surrealisten und andererseits zur Einbettung der Medaillen in den zeitgenössischen Kontext.

Im dritten Kapitel stehen die Medaillen selbst im Mittelpunkt der Untersuchung. Da ein bestimmter thematischer Medaillentyp, welchen Smith im British Museum in London auf seiner Reise durch Europa (1935/36) besichtigen konnte, sein Interesse für die Medaille an sich weckte, soll im folgenden Verlauf kurz auf die Geschichte der Medaille beziehungsweise diejenige der, wie Markus Meinold sie nennt, politischen und satirischen Spottmedaille[330], eingegangen werden. Im Anschluss daran werden weitere Auslöser genannt, die Smith dazu veranlassten die Medaillen zu produzieren, gefolgt von der Erklärung des eigentlichen, sehr aufwendigen, Herstellungsverfahrens und der Untersuchung formaler Aspekte. Um die Ikonografie der Medaillen verständlicher zu machen sollen zudem die Texte und Zeichnungen, welche die Serie in unterschiedlichster Form begleiten, einer Analyse unterzogen werden. Abschließend wird anhand prägnanter Motive sowohl die Ikonografie als auch die Thematik jeder einzelnen Medaille erläutert werden. Diese Erläuterung ist für den ikonografischen Vergleich mit entsprechenden zeitnahen Werken der Surrealisten im vierten Kapitel zur Klärung der zentralen Frage, ob Smiths

---

[330] Vgl.: Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke, Raoul (Hg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000, S. 262.

Ikonografie exemplarisch für eine Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann, essentiell.

3.1 Kurze Einführung in die Geschichte der (Spott-) Medaille

Die Geschichte der neuzeitlichen Medaille beginnt, so der Numismatiker Wolfgang Steguweit, um 1438/39 in Italien[331].[332] Im 15. Jahrhundert ist Italien, so der Kunsthistoriker Stephen K. Scher, das vorherrschende Land der Medaillenproduktion. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurden außerhalb Italiens, genauer gesagt in Lyon, allmählich Medaillen hergestellt. Durch Abbildungen beziehungsweise Schriftzüge auf Vorder- sowie Rückseite ähnelten Medaillen optisch Münzen. Der Unterschied liege aber in deren Funktion. Während Münzen als Zahlungsmittel im Umlauf seien, würden Medaillen dem Zweck dienen, an das Dargestellte zu erinnern, es zu zelebrieren oder es zu ehren.[333] Medaillen fehlt, so Meinold, der praktische Zweck, wodurch sich deren Gestaltung als eigene Kunstrichtung entwickeln konnte.[334] Im 16. Jahrhundert, so Attwood, erweitert sich das thematische Spektrum der Medaillen um politische und satirische Spottmedaillen. Das Abgebildete wird nicht mehr nur verehrt, sondern zu Propagandazwecken angeprangert und verurteilt. Die erste Medaille diesen Typs, um 1540 in Deutschland fabriziert, stellt auf der einen Seite den

---

[331] Bei einer der der ersten Medaillen der italienischen Renaissance handelt es sich um: Antonio Pisano (genannt Pisanello, 1395-1455), *Johann VIII. Paläologos, Kaiser von Byzanz*, um 1438/39, Bronzeguss, 102 mm im Durchmesser, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett. Allerdings wurden bereits während der römischen Kaiserzeit, genauer gesagt zwischen dem 2. und 5. Jahrhundert nach Christus, Medaillons aus Bronze, Silber und Gold geprägt. Anders als bei den Medaillen aus der italienischen Renaissance war der Auftraggeber der Staat. (Vgl.: Römmelt, Stefan W.: Medaille. Aus: Medien und Kommunikation. Online-Quelle: historicum.net: URL: http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/2622/ - 15.09.2011, 13:46 Uhr.).

[332] Vgl.: Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart, Ausst.kat., hg. Wolfgang Steguweit, Bonn-Bad Godesberg/Gotha/Nürnberg 1995/96, S. 73.

[333] Vgl.: Scher, Stephen K.: Medal, in: The Dictionary of Art, hg. Jane Turner, Bd. 20, New York 1996, S. 917, 919.

[334] Vgl.: Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke 2000, S. 261.

Papst und auf der gegenüberliegenden, einen Kardinal dar. Drehe man diese Wendemedaille würden sich die Abgebildeten in den Teufel und einen Narr verwandeln. Attwood vermutet, dass diese Medaille als hämische Antwort auf eine andere Medaille gesehen werden kann. Diese zeige den Papst und auf der gegenüberliegenden Seite einen Machthaber, um das Bündnis der römischen Kirche und des Heiligen Römischen Reichs gegenüber dem Luthertum zu demonstrieren.[335] Laut Attwood etablierten sich diese kritischen Medaillen nie dauerhaft, sondern waren situationsbedingt oder ortsabhängig zeitweise populär. Beispielsweise entstehen, ausgelöst durch die Reformation Medaillen, welche die jeweilige andere Glaubensrichtung als schlecht darstellen. Medaillen dieser Art existierten zur Unterstützung protestantischer Zwecke, insbesondere in den Niederlanden aber auch in Deutschland und Großbritannien bis ins 17. Jahrhundert, fort.[336] Im 18. Jahrhundert habe sich der Kreis derjenigen, welche aufgrund ihres Fehlverhaltens aus Eigennutz angeprangert wurden, vergrößert. Neben der Kritik gegenüber religiösen und politischen Machthabern beziehungsweise Religion und Politik im Allgemeinen, würden zunehmend Individuen und soziale Gruppen verurteilt.[337] Diese Spottmedaillen haben sich bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Neben beispielsweise solidarischen, personenbezogenen und heroischen Medaillen[338] entstehen während dem 1. Weltkrieg politische Propagandamedaillen, deren Ziel die Abwertung des Feindes ist, um die eigene Nation aufzuwerten beziehungsweise die eigene Handlungsweise moralisch zu rechtfertigen.[339]

---

[335] Vgl.: Attwood, Philip: Notorious for their Villainies`, in: Medals of Dishonour 2009, S. 15 sowie Medals of Dishonour 2009, S. 43. Siehe auch: Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke 2000, S. 268.

[336] Vgl.: Attwood, Philip: „Hony Soit Qui Bon y Pense" Medals as Vehicles of Antipathy, in: The Medal (2009) Nr. 54, S. 4.

[337] Vgl.: Attwood (2009), S. 4f.

[338] Vgl.: Meinold, Markus: Geprägte Erinnerung – Medaillen als Propagandamedium des Ersten Weltkrieges, in: kunsttexte.de (2009) Nr. 1, S. 3-8. Online-Quelle: URL: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/meinold-markus-3/PDF/meinold.pdf - 22.09.2011, 10:17 Uhr.

[339] Vgl.: Attwood, Philip: Notorious for their Villainies`, in: Medals of Dishonour 2009, S. 26. Siehe auch: Meinold, Markus: Geprägte Erinnerung – Medaillen als Propagandamedium des Ersten

So stelle der bereits im Zuge der Besprechung von Smiths Europareise erwähnte deutsche Medaillenkünstler Gies in seiner „einseitigen" Medaille *Amerika im Weltkrieg*[340] (1917) die Vereinigten Staaten als ein gieriges Monster dar, um deren Rolle während des 1. Weltkriegs anzuprangern. Hintergrund ist die Tatsache, dass der damalige amerikanische Präsident Woodrow Wilson (1856-1924) von 1914 an, immer wieder die Neutralität der USA in diesem Konflikt betont habe. Auf der anderen Seite lieferten die Vereinigten Staaten Waffen an die Alliierten. Gies Medaille kritisiere dieses doppelte Spiel.[341] Neben Gies ist ein weiterer deutscher Medaillenkünstler zu nennen, der, so der Kunsthistoriker Mark Jones, in diesem thematischen Feld vielleicht bekannteste und ebenfalls bereits in Zusammenhang mit Smiths Europaaufenthalt genannte Goetz. Laut Jones habe Goetz bei Kriegsausbruch zunächst zu jenen Künstlern gezählt, welche den Feind in ihren Medaillen auf das bitterste kritisierten.[342] Goetz Medaille *Die Torpedierung der Lusitania* (1915) ist laut Attwood die vielleicht berüchtigtste Medaille in diesem Zusammenhang[343], auch deshalb, so der Kunsthistoriker Andreas F. Beitin, weil sie über die Grenzen Deutschlands hinaus einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichte. Auf der Vorderseite dieser Medaille ist das sinkende britische Passagierschiff „Lusitania" zu sehen. Das Heck ragt in die Luft, während der Bug sich bereits unter Wasser befindet. Vom Deck fallen Kanonen ins Wasser. Die Abbildung wird von zwei Schriftzügen eingerahmt. „Keine Bannware!" ist am oberen Medaillenrand zu lesen. Unterhalb der Abbildung befindet sich das Textfeld „Der Grossdampfer Lusitania durch ein deutsches Tauchboot versenkt. 7. Mai 1915[344]". Die Rückseite der

Weltkrieges, in: kunsttexte.de (2009) Nr. 1, S. 7. Online-Quelle: URL: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/meinold-markus-3/PDF/meinold.pdf - 22.09.2011, 10:17 Uhr.

[340] In George F. Hills Ausstellungsführer wird die Medaille nicht unter dem Titel *Amerika im Weltkrieg* beziehungsweise *America in the War* geführt, sondern unter dem englischen Titel *American Aid to the Allies*. (Vgl.: A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum 1924, S. 135.).

[341] Vgl.: Attwood, Philip: Notorious for their Villainies`, in: Medals of Dishonour 2009, S. 26, 74.

[342] Vgl.: Jones, Mark: The Art of the Medal, London 1979, S. 147.

[343] Vgl.: Attwood, Philip: Notorious for their Villainies`, in: Medals of Dishonour 2009, S. 26.

[344] Bezüglich des Datums ist anzumerken, dass es sich hierbei um das richtige handelt. In der vorhergehenden Medaille war statt dem 7. Mai, der 5. Mai zu lesen. Goetz selbst hat sich, so Gunter

Medaille zeigt am rechten Medaillenrand ein Skelett beim Verkauf von Fahrkarten. Der Verkaufsstand trägt den Schriftzug „Cunard Linie", laut Beitin die Betreibergesellschaft der „Lusitania", und „Fahrkartenausgabe". Die Menschenschlange vor dem Verkaufstand nimmt fast die gesamte Medaille ein. Der Satz „U-Boot-Gefahr" ist die Schlagzeile einer Zeitung, welche eine Person am linken Medaillenrand liest. Überschrieben ist die Szene mit Goetz bissigem Kommentar „Geschäft über alles". Anlass zu dieser Medaille bot Goetz die Versenkung des britischen Passagierschiffs „Lusitania" durch ein deutsches U-Boot am 7. Mai 1915, bei der von den 1959 Personen an Bord, 1198 ums Leben kamen, darunter 125 Amerikaner, so Beitin. Grund für die Versenkung sei die im Nachhinein belegte Überschreitung des Verbots, neben Passagieren auch Munition zu transportierten. Einige Tage vor der Torpedierung des Schiffes habe die deutsche Botschaft in den USA den amerikanischen Präsident Wilson davor gewarnt, das mit Munition beladene Schiff auslaufen zu lassen. Darüber hinaus veröffentlichte die Botschaft in Zeitungen einen kurzen Text. Darin habe sie darauf hingewiesen, dass das Schiff auf seinem Weg von New York nach Liverpool durch Kriegsgebiet müsse und deren sichere Fahrt somit nicht gewährleistet werden könne:

> *„NOTICE! TRAVELLERS intending to embark on the Atlantic voyage are reminded that a state of war exists between Germany and her allies and Great Britain and her allies; that the zone of war includes the waters adjacent to the British Isles; that, in accordance with formal notice given by the Imperial German Government, vessels flying the flag of Great Britain, or of any of her allies, are liable to destruction in those waters and that travellers sailing in the*

W. Kienast, diesbezüglich in einem Brief vom 24. Juli 1921, adressiert an Dr. C. A. Schenk, folgendermaßen geäußert: *„The 5th of May was a writing error on my part, I took this date from a newspaper story, then later corrected it to read the 7th of May. [...]"* (Kienast, Gunter W.: The Medals of Karl Goetz, Cleveland 1967, S. 11.).

> *war zone on ships of Great Britain or her allies do so at their own risk. Imperial German Embassy. Washington D.C. April 22, 1915.*"[345]

Auch die britische Regierung habe von der Gefahr gewusst. Goetz kritisiert mit seiner Medaille folglich gleich mehrere Parteien und rechtfertig indirekt den Abschuss des Schiffes durch die Deutschen: Einerseits das fahrlässige Verhalten der „Cunard-Linie", die aus Profitgier die Überfahrt nicht stoppte. Des Weiteren verurteilt Goetz das Verhalten der amerikanischen Regierung, die trotz Warnung, nicht einschritt. Darüber hinaus übt Goetz Kritik an den Passagieren, die obgleich der obigen Zeitungsanzeige, die Überfahrt wagten und aus diesem Grunde, so könne man laut Beitin die Rückseite der Medaille verstehen, selbst Schuld tragen.[346]

Neben diesen Hetz- und Propagandamedaillen tauchen darüber hinaus, ausgelöst durch den 1. Weltkrieg, erstmals politische Medaillen auf, in welchen deutsche Medaillenkünstler, wie später auch Smith, den Krieg als solches verurteilen.[347] Ein treffendes Beispiel an dieser Stelle ist die Medaille *Zum Untergang der Lusitania* (1915) von Gies. Die „einseitige" Medaille wird vom Rumpf der „Lusitania" dominiert. An Deck ist eine Vielzahl an Personen dargestellt, die Rettungsboote herunter lassen, um sich in Sicherheit zu bringen. Drei mit Passagieren gefüllten Booten ist dies bereits gelungen. Um die Medaille ist der Schriftzug „Zum Untergang der Lusitania" sowie Entstehungsjahr und Künstlerkürzel zu lesen. Im Gegensatz zu Goetz fokussiert Gies, so Beitin, sein Interesse ganz allein auf die Opfer, die in Goetz Medaille nicht einmal auftauchen.[348] Aber auch Goetz, der zunächst Hetz- und Propagandamedaillen zur besseren Darstellung seines Heimatlandes geschaffen habe, beginne

[345] Botting, Douglas: Die Seefahrer. Die Unterseeboote, Amsterdam 1987, S. 26 [Herv. i. O.].
[346] Vgl.: Beitin, Andreas F.: Geprägte Propaganda. Karl Goetz und seine „Lusitania-Medaille", in: Zühlke 2000, S. 279-284.
[347] Vgl.: Attwood (2009), S. 4-17, 29.
[348] Vgl.: Beitin, Andreas F.: Geprägte Propaganda. Karl Goetz und seine „Lusitania-Medaille", in: Zühlke 2000, S. 286ff.

im Kriegsverlauf Medaillen zu produzieren, in denen er das eigene Land beziehungsweise die eigene Bevölkerung kritisiere. Beispielsweise nehme Goetz in seiner Medaille *Die Malzschieber* (1916) Anstoß an einem Sprichwort, welches besage, dass kleine Diebe gehängt werden, während man die Großen laufen lässt. Zur Veranschaulichung seiner Kritik zeigt Goetz auf der Vorderseite der Medaille zwei Personen, die, ohne kontrolliert zu werden einen Lastwagen, voll beladen mit Malz und anderen Waren, an einem Wachmann vorbeischieben, der zum Gruße die Hand hebt. Rechts dahinter muss ein weiterer Wachmann die hungrige Menge zurückhalten. Überschrieben ist die Medaille mit dem Wort „Malzschieber“. Auf der Rückseite stellt Goetz einen Mann dar, der mit einem vollen Sack unbehelligt die Ticketkontrolle passiert, während die Handtasche einer älteren Dame inspiziert wird. Am oberen Medaillenrand steht das Wort „Hamster“.[349] Laut Attwood zählen neben Goetz und Gies auch Arnold Zadikow (1884-1943), Hans Lindl (1885-1946) und Karl May (1884-1961) zu den Künstlern, welche die Auswirkungen des Kriegs und den Krieg im Allgemeinen zu jener Zeit in ihren Medaillen anprangern.[350] Der Fundus, aus dem für die Spottmedaillen über die Jahrhunderte im Allgemeinen geschöpft wird, ist vielseitig. Um beispielsweise Demütigungen, Niederlagen und Fehlverhalten darzustellen, dienten christliche und profane Motive beziehungsweise Sujets als Vorlage, darunter auch Tier-Allegorien. Die Bibel und später auch Emblembücher wurden als Quellen herangezogen.[351] Ausgelöst durch den 1. Weltkrieg besinnen sich die deutschen Medaillenkünstler zudem auf *„[...] Germanic penchant for brutal satire, for the fantastic, the bizarre and the macabre, as evident in the works of Bosch, Brueghel, Dürer or even Holbein [...]“*[352].[353]

[349] Vgl.: Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke 2000, S. 266. Siehe auch: Kienast 1967, S. 69 sowie Goetz *Die Malzschieber*, Werkangaben und Kurzbeschreibung. Online-Quelle: URL: http://www.karlgoetz.com/galleries/WWl/pages/K-182.html - 28.09.2011, 12:13 Uhr.
[350] Vgl.: Attwood, Philip: Notorious for their Villainies`, in: Medals of Dishonour 2009, S. 27.
[351] Vgl.: Attwood (2009), S. 7-17. Siehe auch: Introduction, in: Medals of Dishonour 2009, S. 12.
[352] Jones 1979, S. 145ff.
[353] Vgl.: Ebd.

3.2 Auslöser für die Serie der *Medals for Dishonor*

Medaillen beiden Typs sowohl satirische Hetz- und Propagandamedaillen sowie Medaillen, die den Krieg im Allgemeinen verurteilen, insbesondere von deutschen Künstlern wie Gies und Goetz, werden innerhalb der Forschungsliteratur[354] stets als einer der Auslöser für Smiths Medaillenserie *Medals for Dishonor* diskutiert. Während Smiths Reise durch Europa besichtigt dieser, wie bereits erwähnt, eine Dauerausstellung historischer Medaillen im British Museum in London. Diese Dauerausstellung war, laut Rücksprache mit Attwood, in den 1920er-Jahren im British Museum installiert worden und 1936 vermutlich nach wie vor in dieser Form zu sehen. 1924 erschien bezüglich dieser Dauerausstellung ein Katalog[355]. Aus diesem Führer geht hervor, dass der Schwerpunkt der Ausstellung weniger auf dem künstlerischen Aspekt der Medaillen gelegen habe, sondern viel mehr auf dem historischen. Aufgrund dessen folgten die Medaillen einer chronologischen Anordnung, die sich nach der dargestellten Person oder dem dargestellten Ereignis richtete. Sowohl der Ausstellungsführer als auch die Ausstellung sind beziehungsweise waren in zwei Bereiche unterteilt. Im ersten waren Medaillen ausgestellt, die sich mit der Geschichte Großbritanniens auseinandersetzen und zwischen Ende des 15. und Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Des Weiteren wurden in diesem Bereich Auszeichnungen des Militärs und der Marine gezeigt sowie Medaillen aus der Zeit des 1. Weltkriegs. Die Zahl der Ausstellungsstücke in diesem Bereich wurde in den 1920er-Jahren von 616 vor der Neuordnung, auf 345

[354] Vergleiche hierzu: Batchelor (1991), S. 73; David Smith 1979, S. 12; David Smith 1979/80, S. 16; David Smith 1991/92, S. 21f; Dehner (1977/78), S. 144; Medals of Dishonour 2009, S. 82; Meltzoff (1946), S. 99; Taplin (2002), S. 116f., 119; Wilkin 1984, S. 27f; Wisotzki 1988, S. 90ff. McClintic und Wisotzki nennen als Einfluss nehmenden Künstler nur Goetz. (Vgl.: David Smith 1979, S. 12 sowie Wisotzki 1988, S. 91f.).

[355] Siehe hierzu: A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum 1924.

reduziert, so Hill[356]. Der zweite, weitaus kleinere Bereich sowohl der Ausstellung als auch des Führers, zeigte Medaillen, welche sich mit den geschichtlichen Ereignissen außerhalb Großbritanniens beschäftigen und in der Zeit von Ende des 14. Jahrhunderts bis Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Des Weiteren wurden in diesem Bereich 24 Medaillen ausgestellt, für die Smith sich während seines Besuchs im British Museum hauptsächlich interessiert hatte, Medaillen, deren thematischer Schwerpunkt auf dem 1. Weltkrieg liegt.[357] Zu den Ausstellungsstücken dieses kleinen Bereichs gehörten auch die bereits besprochenen Medaillen *Amerika im Weltkrieg* von Gies[358] und *Die Torpedierung der Lusitania*[359] sowie *Die Malzschieber*[360] von Goetz. Daneben waren in der Ausstellung vier weitere Medaillen von Gies[361] als auch von Goetz[362] zu sehen.[363] *Amerika im Weltkrieg* von Gies – Dehner nennt in ihrem Artikel Goetz als den Urheber dieser Medaille, Lewison merkt in seinem Text jedoch richtig an, dass es sich bei der von Dehner beschriebenen Medaille nicht um eine von Goetz, sondern von Gies handele[364] – habe Smith, trotz der Kritik am eigenen Land, aufgrund des satirischen Untertons, besonders gut gefallen.[365] Smith selbst merkt darüber hinaus in einem Interview mit der Kunsthistorikerin Katherine Kuh 1962 an, dass die während des 1. Weltkriegs entstandenen Medaillen sein Interesse für Medaillen im Allgemeinen geweckt hätten:

[356] Ein Führer, der sich der Dauerausstellung vor der Neuordnung in den 1920er-Jahren widmet, ist laut Hill: Guide to the Exhibition of English Medals by H.A. Grueber, 2nd Edition, 1891.
[357] Vgl.: A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum 1924, S. 2, 11f.
[358] Vgl.: Ebd., S. 135.
[359] Vgl.: Ebd., S. 133.
[360] Vgl.: Ebd., S. 136.
[361] Zu den Medaillen von Gies, die Smith vermutlich gesehen haben könnte, zählen darüber hinaus mindestens: *Deutscher Hilfs-Dienst* (1917), *Deutscher Riese* (1916), *Erdbeben* (1912) und *Eli Eli Lamma Sabakthani* (1917).
[362] Zu den Medaillen, welche Smith von Goetz vermutlich gesehen hat, zählen darüber hinaus mindestens: *Jung-Siegfried* (1914/15), *Drei Grafen von Spee* (1914), *Admiral Alfred von Tirpitz (Zum Beginn des U-Bootkrieges)* (1915) und *Griechenland und die Freundeshand* (auch: *Mondsüchtige auf Gallipoli*, 1916).
[363] Vgl.: A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum 1924, S. 129-139.
[364] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 21.
[365] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 144.

> *„[...] The immediate reason for doing the Medals for Dishonor probably grew out of a series of postcards I bought at the British Museum, showing special war medallions the Germans awarded in the First World War, medallions for killing so-and-so many men, for destroying so-and-so many tanks, airplanes, et cetera. That aroused my interest in medals. [...]"*[366]

Auch Dehner ist der Ansicht, dass Smith bereits in der Dauerausstellung im British Museum die Idee entwickelte, seine eigene Medaillenserie herzustellen:

> *„When we saw the German, (?) medals in the British Museum he immediately decided to make his own Medals for Dishonor."*[367]

Zudem kommt Smith während seiner Europareise, in Griechenland und auch im British Museum, mit bestimmten Münzen und Siegeln in Berührung, die neben den Spottmedaillen ebenfalls als Auslöser für die Medaillenserie genannt werden.[368] Smith selbst gibt im bereits genannten Interview mit Kuh an, dass er sich in Europa für mesopotamische Roll- und Stempelsiegel interessierte, insbesondere deren Herstellungsprozess:

> *„The idea developed in Europe, really in Greece, from my interest in Mesopotamian cylinder and coin intaglio seals. Mostly I guess I was interested in the idea of intaglio – as a*

[366] Kuh, Katherine: „David Smith" An Interview by Katherine Kuh, in: David Smith 1966/67, S. 105. Das British Museum verkaufte unter dem Namen „German Medals of the Great War" ein Set von 15 Postkarten. Darunter waren Postkarten von Gies Medaillen *Amerika im Weltkrieg* und *Deutscher Hilfs-Dienst* sowie von Goetz Medaillen *Die Torpedierung der Lusitania* und *Alfred Northcliffe (Englische Hetzpresse)* (1914). (Vgl.: David Smith 1991/92, S. 71f., Fußnote 56.). Letztere ist im Ausstellungsführer von Hill nicht aufgeführt und fehlt deshalb in der bereits erfolgten Aufstellung der Medaillen, welche von Goetz und Gies zu sehen waren.

[367] Dorothy Dehner Papers, Reel 3482, frame 1183 [Herv. i. O.].

[368] Vergleiche hierzu: Batchelor (1991), S. 73; David Smith 1979, S. 12; David Smith 1979/80, S. 16; David Smith 1991/92, S. 21f; Dehner (1977/78), S. 144; Medals of Dishonour 2009, S. 82; Taplin (2002), S. 116f., 119; Wilkin 1984, S. 27f; Wisotzki 1988, S. 90ff. Meltzoff nennt als Auslöser „nur" die Dauerausstellung der historischen Medaillen im British Museum (vgl.: Meltzoff (1946), S. 99.).

> *reverse process. The theory is that you`re on the opposite side pushing the walls out. [...]*“[369]

Neben den Spottmedaillen und antiken Münzen verleiten ihn diese Siegel zur Herstellung seiner eigenen Serie.

3.3 Das Herstellungsverfahren

Wie bereits zu Anfang von Kapitel 2 erwähnt, beginnt Smith kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Europa (Juli 1936), an den Medaillen zu arbeiten. Allerdings, so merkt Dehner an, waren nur die Nächte und die Sonntage für die Medaillen vorgesehen.[370] Tagsüber arbeitete er an abstrakten freistehenden Skulpturen, welche zugleich den hauptsächlichen Teil seines Œuvres ausmachen. Die Feststellung, dass Smiths Medaillenserie aufgrund der Kombination von Gattung, surrealistischem Stil und sozialkritischem Thema aus dessen restlichem Œuvre heraus fällt und die Frage, wie es dazu kam, wurde bereits im ersten Kapitel anhand der Beschreibung wichtiger biografischer Stationen Smiths in Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext zu klären versucht. Smiths Studium an der Art Students League, die Teilnahme an den „New Deal“-Programmen, sein Engagement innerhalb unterschiedlicher Künstlervereinigungen und seine Reise durch Europa fallen genauso darunter wie die Bekanntschaften, die sich für den Künstler daraus ergaben.

Aber welche Faktoren sind dafür verantwortlich, dass Smith zur selben Zeit sowohl an figurativen Medaillen als auch an abstrakten Skulpturen arbeitete? Smith kann diesen Umstand selbst nur schwer erklären kann. Im Briefwechsel mit McCausland führt er den Gegensatz Medaillen/Skulpturen darauf zurück, dass jene Zeit für eine sehr lange Dauer unlogisch gewesen sei. Hauptsächlich habe er aber nach einem bildhauerischen Medium gesucht, welches sich nachts bearbeiten ließe und, so an einer anderen Stelle in demselben Brief, *„[...] the*

[369] Kuh, Katherine: „David Smith“ An Interview by Katherine Kuh, in: David Smith 1966/67, S. 105.
[370] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 147.

fluency and subtilety [sic!] of drawing [...]"[371] ermöglichte. Zudem habe es sich bei der Arbeit an den Medaillen im Vergleich zu derjenigen an ausladenden Formen am Tage, um eine angenehme Abwechslung gehandelt.[372] Den zweiten Gegensatz, Abstraktion versus Figuration, löst Smith mit den Aussagen *„I made the medals with the literary object symbolism because I was approaching a new field [...]"* und *„[h]ere there is identity which requires a subject [...]"*[373].

Aufgrund mangelnder Erfahrung in der Medaillenherstellung brauchte er nach eigener Aussage ein Jahr, bis er die Technik des so genannten „Reverse Carving" beherrschte:

> *„I had no experience at this work. [...] I made my results by trial and error, utilizing formulae from the paint, dental and steel trade. I spent a year of nights on acquiring my ability to carve and experimenting with materials."*[374]

Nach einem Jahr des Experimentierens hatte Smith die folgenden Arbeitsschritte entwickelt und konnte mit der Produktion seiner Medaillen beginnen: Zunächst, so Smith, skizziere er das Layout oder eine Zeichnung in umgekehrter Weise auf den Gips. Im Anschluss daran beginne er, unter Anwendung von Juwelier- und zahntechnischem Werkzeug, so Dehner[375], die Darstellungen in den Gips zu ritzen, so dass eine Negativform entstehe[376], daher die Bezeichnung „Reverse Carving". Diese Technik werde Smith später noch einige Male

[371] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[372] Vgl.: Ebd.
[373] Ebd. Wenn es in diesem Brief um die Motive der Medaillen geht, meist im Vergleich zu seinen abstrakten Werken, spricht Smith immer nur von „Symbolismus". Auch über diesen Briefwechsel hinaus lässt sich in den erwähnten Mikrofilmrollen des Archives of American Art nur selten bis gar nicht eine umfassendere Ausführung zum Surrealismus finden. Die einzige Einschätzung aus erster Hand darüber, wie Smith über den Surrealismus dachte stammt von Dehner und wurde bereits erläutert.
[374] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[375] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 147.
[376] Vgl.: Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

anwenden. Beispielsweise stelle er damit in den 1940er-Jahren einige Juwelierstücke her, fertigte eine Preismedaille für einen Art-News-Amateurwettbewerb an sowie zwei abstrakte Reliefs und 1957 die *Chicago-Medaille* für eine Ausstellung im Museum of Modern Art in New York.[377] Zur Herstellung der Positivform fülle er anschließend die Negativform mit härterem Gips aus. Als Trennmittel zwischen den beiden Formen diene ihm dabei „Dibutylphthalat".[378] Beim anschließenden Sandguss, ein Gussverfahren, bei welchem die Positivform als Modell genutzt werden kann, so Peter Stevens – Executive Director des Estate of David Smith in New York – entsteht die so genannte „Master-Bronze". Der Vorteil bei der Nutzung einer Positivform aus Bronze für das Sandgussverfahren gegenüber einer Positivform aus Gips sei der Umstand, dass Smith aufgrund der geringeren Abnutzung mehrere Güsse habe produzieren können.[379] Im weiteren Verlauf werde die „Master-Bronze" in eine mit Sand gefüllte Box gestampft und wieder entfernt, so Marcus. Die im Sand entstandene Negativform werde bestäubt und anschließend gebrannt. Um, so Marcus, detailreiche Medaillen zu erhalten, werde die Metalllegierung in die noch heiße Form gegossen.[380] Die „Master-Bronze", von welcher nun die erste und jede folgende[381] der Medaillenserie *Medals for Dishonor* durch Sandguss hergestellt werden kann, werde zuvor aber noch, so Smith, ziseliert, graviert und korrigiert.[382]

---

[377] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 150.
[378] Vgl.: Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[379] Vgl.: E-Mail von Peter Stevens, Executive Director des Estate of David Smith, New York vom 28. Juli 2011.
[380] Vgl.: Marcus 1983, S. 61.
[381] Von jeder einzelnen der fünfzehn *Medals for Dishonor*, so Stevens, existiert eine „Master-Bronze". Zudem fertigte Smith von jeder Medaille zwei Güsse an, mit Ausnahme der Medaillen *Elements Which Cause Prostitution/Elemente, die Prostitution auslösen*, *Food Trust/Nahrungsmittelkette* und *Scientific Body Disposal/Wissenschaftliche Körperbeseitigung*. Von diesen drei Medaillen, so Stevens, gibt es neben der „Master-Bronze" nur einen Guss. (Vgl.: E-Mail von Peter Stevens, Executive Director des Estate of David Smith, New York vom 12. August 2011.). Stevens Aussage über die Anzahl der Güsse unterscheidet sich von derjenigen, welche die einzelnen Autoren angeben.
[382] Vgl.: Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Da Smith den Aufwand des Verfahrens aus eigener Erfahrung einschätzen konnte – 1937 goss er selbst einige Bronzen – vergibt er den Auftrag an einen professionellen Gießer:

> *„[...] In 1937 I made a few bronzes [...]. I experimented by making my own iron negatives and pouring block tin for my impressions but I decided that casting itself was involving me in too much labor and could best be done by the caster."*[383]

Statt den Auftrag an eine kommerzielle Gießerei zu vergeben, entscheidet sich Smith für einen Schmuckgießer. Im Gegensatz zu den standardisierten Verfahren einer großen Gießerei, könne ein Schmuckgießer Zinn, Blei und Zink erst vor dem Guss vermischen. Zudem würde diese Mischung für jede Medaille neu gemischt werden.[384] Nachdem die erste Edition, bestehend aus vierzehn Bronzemedaillen und einer Medaille aus Silber[385], gegossen war, bearbeitete, polierte und patinierte[386] er die Serie.[387]

---

[383] Ebd.

[384] Vgl.: Ebd. Siehe auch: McCausland (1940), S. 6E.

[385] Laut Smith handelt es sich bei derjenigen Medaille, die in Silber gegossen wurde um *Munition Makers/Munitionshersteller* (vgl.: Briefwechsel [2] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.). Krauss geht ebenfalls davon aus, dass diese Medaille sowohl einen Bronze- als auch einen Silberguss aufweist (vgl.: Krauss 1977, S. 16. Siehe auch: David Smith 1996-99, S. 79.). Lewison geht fälschlicherweise davon aus, dass die Medaille *Diplomats: Fascist and Fascist Tending/Diplomaten: Faschistisch und zum Faschismus neigend* einen Silberguss besitzt. (Vgl.: David Smith 1991/92, S. 24.). Meiner Erkenntnis nach, hat diese aber nur eine Silberpatina. (Vgl.: David Smith 2006/07, S. 344. Siehe auch: David Smith 1991/92, S. 34.).

[386] Eine Abbildung aus dem Ausstellungskatalog „David Smith 2006/07" mit der folgenden Bildunterschrift: *„Smith using electric tool to etch a Medal for Dishonor relief [...] Reproduced from the Magazine of Art (March 1946)."* zeigt Smith bei dieser Tätigkeit (David Smith 2006/07, S. 341.). Der Fotograf wird nicht genannt. Smith erwähnt jedoch McCausland gegenüber, dass Andreas Feininger (1906-99) ihn bei der Arbeit an den Medaillen fotografiert habe: *„Andreas Feininger of Black Star took a photo of me working with the die makers tool (like dentist drill) carving in reverse [...]."* (Briefwechsel [2] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.). Vielleicht handelt es sich folglich bei dem Fotografen der Abbildung um Feininger. Gegen Feininger sprechen die jeweiligen Beschreibungen der abgebildeten Tätigkeiten. Smith schildert, er würde während der Aufnahme die Rückseite einritzen. Die Abbildung als auch die zitierte Bildunterschrift machen deutlich, dass Smith die bereits gegossene Medaille ätzt.

3.4 Formale Aspekte

Neben der bereits erläuterten „einseitigen" Darstellung der Medaillen, weshalb diese im weitesten Sinne der Gattung der Flächenkünste zugeordnet werden können, was sie zugleich mit den Gemälden der Surrealisten vergleichbar macht, fallen in formaler Hinsicht innerhalb der Serie einzelne Medaillen heraus. So durchbrechen Motive auf drei Medaillen den Medaillenrand und erweitern die Darstellungsfläche.[388] 1930 nimmt Smith einen Job als Art Director bei der Zeitschrift „Tennis" an. Zu seinen Hauptaufgaben gehört das Layout. Als er, so Marcus, in einer Zeitschrift namens „Gebrauchs-Graphik" blättert, kommt er auf die Idee, unter Verzicht eines Rahmens die Fotografien bis zum Rand der Seite abzubilden, ein Vorgehen, welches in den USA noch nicht verbreitet war. Smith übernahm diese Technik für seine Zeitschriftenlayouts und vielleicht auch innerhalb seiner Kunst.[389] Eine weitere formale Besonderheit einzelner Medaillen ist die Anordnung in sich geschlossener, erhabener Bildfelder auf dem Medaillengrund.[390] Die Form der fünfzehn Medaillen variiert, ein weiterer Unterschied zur klassischen Medaille, von rund über oval und organisch zu rechteckig und achteckig, teilweise mit abgerundeten Ecken. *Reaction in Medicine* ist die einzige Medaille, bei deren Grundfläche es sich um ein Viereck mit leicht nach außen gebogenen Längsseiten handelt. Die Größe der Medaillen variiert ebenfalls. Während die annähernd runden Medaillen in der Regel 25,4 cm und einmal 27,3 cm im Durchmesser aufweisen, bei einer Tiefe von 2,2 cm, messen die anderen Medaillen durchschnittlich in etwa 23,3 x 28,3 x 2,2 cm[391].

---

[387] Vgl.: Dehner (1977/78), S. 148.
[388] Dazu gehören *Private Law and Order Leagues/Private Schutz- und Ordnungstruppen, Cooperation of the Clergy/Kooperation des Klerus* und *Death by Gas/Tod durch Gas.*
[389] Vgl. Marcus 1983, S. 29.
[390] Dazu gehören *War Exempt Sons of the Rich/Kriegsbefreite Söhne der Reichen, Food Trust* und *Scientific Body Disposal.*
[391] Innerhalb der Forschungsliteratur gibt es bezüglich der Maße uneinheitliche Angaben. Diejenigen, welche ich in dieser Arbeit angebe, stammen aus dem David Smith Estate, New York.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass trotz verschiedener perspektivischer Verfahren, die in den Medaillen Anwendung gefunden haben, der Eindruck der Flächigkeit dominiert. Es scheint, als ob die Vielzahl an surrealistischen Motiven ohne Rücksicht auf Perspektive und Räumlichkeit collageartig über die gesamte Fläche verteilt wurde. Perspektivische Raumtiefe entsteht in sieben von fünfzehn Medaillen, wenn überhaupt, durch eine im weitesten Sinne, „Horizontlinie", die eine Unterteilung in unten und oben beziehungsweise Vorder- und Hintergrund vage möglich macht[392]. Unterstützt wird der Ansatz von räumlicher Wirkung in diesen Medaillen durch Überschneidungen, durch den Wechsel von Motiven, die sich stärker und geringer vom Darstellungsgrund abheben, der Größenperspektive sowie durch Hell-Dunkel-Kontraste. Beispielsweise überschneidet in der Medaille *Propaganda for War* eine Frau, die ein Instrument blasend auf einem Stier im linken vorderen Medaillenrand sitzt, das hinter ihr angebrachte Netz. Zugleich erhebt sich dieses Netz weitaus weniger vom Darstellungsgrund als beispielsweise die Stier-Frau-Motivgruppe. Aufgrund dessen erscheint diese im Vordergrund und das Netz im Hintergrund. Anhand zweier unterschiedlich großer Mischwesen, zusammengesetzt aus menschlichen Beinen und dem Schalltrichter eines Grammophons, lässt sich die Größenperspektive veranschaulichen. Das größere Mischwesen befindet sich rechts neben der Stier-Frau-Motivgruppe. Das kleinere ist schräg dahinter, in Richtung des rechten Medaillenrands dargestellt. Aufgrund der unterschiedlichen Größe entsteht der Eindruck, dass sich das eine im Vorder- und das andere im Hintergrund befindet. Unterstützt wird dieser Eindruck durch einen Hell-Dunkel-Kontrast, ausgelöst durch die unterschiedliche starke Politur der Medaille, wodurch Motive auf hellem Untergrund nach vorne und auf dunklerem, nach hinten treten lässt. Das Ergebnis all dieser Verfahren zusammengenommen ist ein Anschein von Raum. *Reaction in Medicine* ist die einzige

[392] Das sind *Propaganda for War/Kriegspropaganda, Private Law and Order Leagues, Cooperation of the Clergy, Bombing Civilian Populations, Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships/Sinkende Lazarett- und Flüchtlingsschiffe, Death by Bacteria/Tod durch Bakterien* und *Elements Which Cause Prostitution.*

Medaille, in der tatsächlich Räumlichkeit durch eine annährend perspektivische Darstellung von Architektur entsteht. In denjenigen Medaillen ohne „Horizontlinie“ bleibt die Raumtiefe trotz der genannten Verfahren, insbesondere auch durch die zusätzliche Anordnung einzelner Bildfelder auf den Medaillen, gänzlich aus[393].

3.5 Text und Zeichnungen

Bevor ich im nächsten Unterkapitel auf die Ikonografie und Thematik von Smiths Medaillen genauer eingehe, möchte ich zuvor kurz auf die Texte aufmerksam machen, welche die Medaillen in unterschiedlichster Form begleiten. Bevor als erstes die Titel und im weiteren Verlauf die griechischen Inschriften, Gedichte und „Explanation Sheets“ im Fokus der Betrachtung stehen, noch einige Anmerkungen zur zeitlichen Reihenfolge in der diese Texte und Zeichnungen entstanden, denn bei der zeitlichen Rekonstruktion der Entstehung dieser Materialien sind Unstimmigkeiten aufgetreten.

Wisotzki geht davon aus, dass 1940, zum Zeitpunkt der Entstehung der „Explanation Sheets“, der Großteil der Medaillen bereits angefertigt und die Gedichte geschrieben waren:

> *„The explanation sheets were probably made during 1940 when the majority of the medals were completed, the accompanying captions had been composed and were being edited, and the catalogue for the exhibition scheduled for the fall of the year was being planned.“*[394]

Die Medaille *Reaction in Medicine* war laut Wisotzki erst kurz vor der Ausstellungseröffnung im November 1940 fertig gestellt. Aufgrund dessen existiere für

[393] Sichtbar in den Medaillen *Fourth Estate/Vierter Zustand der freien Presse, Munition Makers, Diplomats: Fascist and Fascist Tending, War Exempt Sons of the Rich, Death by Gas, Food Trust* und *Scientific Body Disposal.*
[394] Wisotzki 1988, S. 105.

diese Medaille auch kein „Explanation Sheet“, denn die Aufgabe dieser „Sheets“ bestand darin, potentiellen Autoren im Vorfeld der Ausstellung Informationen zu liefern. Da die Medaille erst kurz vor Ausstellungsbeginn fertig wurde, benötigte sie kein „Explanation Sheet“ mehr.[395] Hinsichtlich der Gedichte fügt sie des Weiteren hinzu, dass diejenigen auf den „Sheets“ sich teilweise leicht von denjenigen im Ausstellungskatalog unterscheiden[396]. Dieser Umstand lässt den Schluss zu, dass Smith die Gedichte nach Anfertigung der „Explanation Sheets“ nochmals änderte. Gegen Wisotzkis Einschätzung der zeitlichen Reihenfolge spricht lediglich die Datierung der mir vorliegenden „Explanation Sheets“, die sich auf 1938-39 beläuft (Abb. 1-3)[397].

Zunächst sind die sehr konkreten Titel zu nennen, welche bereits in die jeweiligen Themen der einzelnen Medaillen einführen. Bis auf einen Titel – die Medaille *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* hieß 1940, als der Ausstellungskatalog anlässlich der ersten Medaillenausstellung in New York herausgegeben wurde, noch *Diplomats*[398] – entsprechen heute alle Medaillentitel, denjenigen des Katalogs von 1940. Zur Erklärung, nach Eintritt der Vereinigten Staaten von Amerika in den 2. Weltkrieg (Dezember 1941), beschloss Smith zunächst, so Wisotzki, die Medaillen für die Dauer des Krieges nicht mehr zu zeigen. Bereits im Mai 1942 plante er jedoch drei der fünfzehn Medaillen in der Ausstellung „7th Annual Exhibit - Artists of the Upper Hudson“, welche vom Albany Institute of History of Art gesponsert wurde, auszustellen, änderte aber deren Titel. Aus *Death by Bacteria* wurde *Agressor [sic!] Acts of Death by Bacteria,* aus *Death by Gas* wurde *Agressor [sic!] Acts of Death by Gas* und aus dem Titel der Medaille *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* wurde

[395] Vgl.: Ebd., S. 423, Fußnote 48.
[396] Vgl.: Ebd., S. 424, Fußnote 49.
[397] Das Estate of David Smith in New York besitzt nur von insgesamt drei „Explanation Sheets“ (Abb. 1-3) Fotografien.
[398] Vgl.: Medals for Dishonor 1940, [S. 2]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 24.



Abb. 1a
David Smith, Studie für *Munition Makers (Medal for Dishonor)*, 1938, Tinte auf Transparentpapier, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

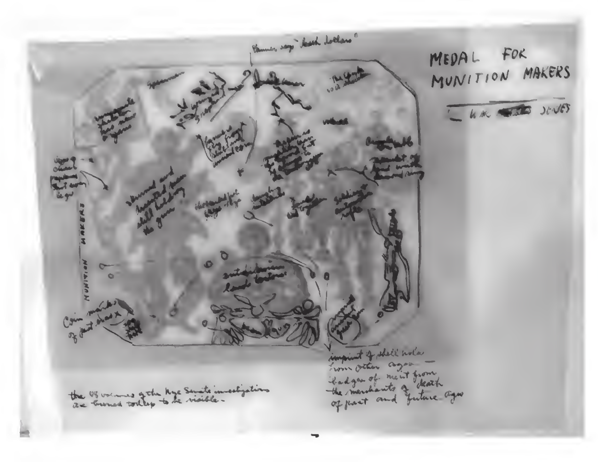


Abb. 1b
David Smith, Studie für *Munition Makers (Medal for Dishonor)*, 1938, Tinte auf Transparentpapier, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

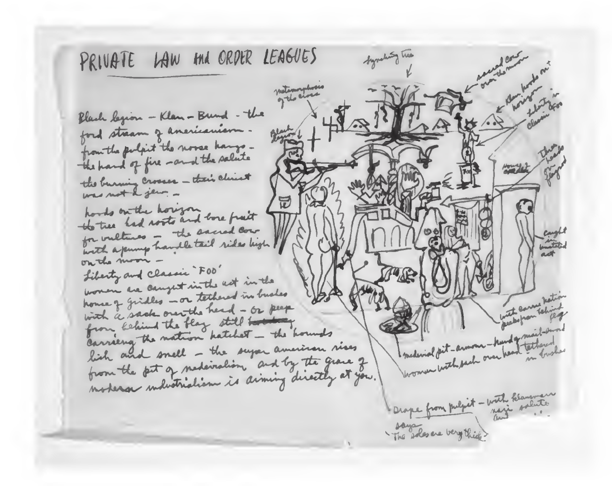


Abb. 2
David Smith, Studie für *Private Law and Order Leagues (Medal for Dishonor)*, 1938-39, Tinte auf Transparentpapier, 23,5 x 29,2 cm, Collection of The Estate of David Smith

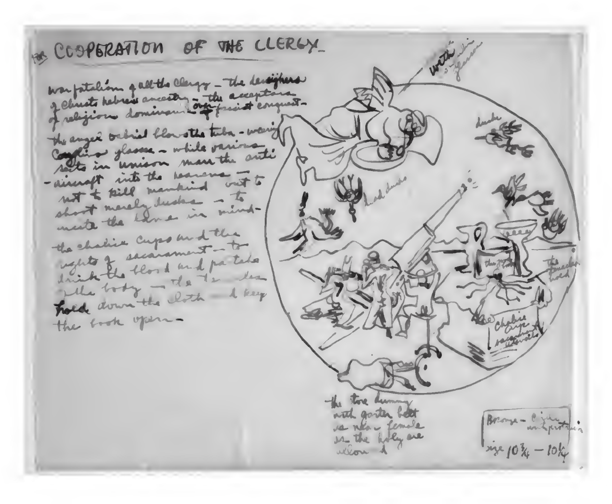


Abb. 3
David Smith, Studie für *Cooperation of the Clergy (Medal for Dishonor)*, 1938-39, Tinte auf Transparentpapier, 23,5 x 29,2 cm, Collection of The Estate of David Smith

Agressor [sic!] Acts by Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships[399]. Tatsächlich gezeigt wurden in Albany aber nur die zuerst und die zuletzt genannte Medaille. Zudem wurden diese nicht unter den von Smith vorgeschlagenen Titeln aufgeführt, sondern unter *Axis Devastation: Death by Bacteria* und *Axis Devastation: Death on the High Seas*[400]. Bei einer darauf folgenden Ausstellung 1943, ebenfalls im Albany Institute of History of Art, stellte er willentlich nur elf Medaillen der Serie aus. Bei sechs von diesen Medaillen änderte er den Titel: Aus *Propaganda for War* wurde *Propaganda by Aggressors*, aus *Fourth Estate*, *Fourth Estate on the Fascist Line*, aus *Diplomats*, *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*, aus *Elements Which Cause Prostitution*, *Fascist Elements Which Cause Prostitution*, aus *Food Trust*, *Fascist Land Policy* und aus *Scientific Body Disposal* wurde *Body Disposal*[401]. Zudem schrieb er die dazugehörigen Gedichte um[402].[403] Aus den „Anti-Kriegsmedaillen" wurden „Anti-Faschismusmedaillen". Der Fokus, der zunächst auch auf den Vereinigten Staaten lag, wurde durch die Änderung der Titel in Richtung Europa verschoben. Nach Kriegsende hob er diese Veränderungen wieder auf.[404] Die einzige Ausnahme bildet, wie eingangs erläutert, die Medaille *Diplomats*, deren Titel bei der geänderten Version *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* blieb.

Neben der bereits erwähnten Vielzahl an surrealistischen Motiven, besitzen alle Medaillen zudem, so Smith selbst, *„[...] high salutin [sic!] falsifications in latin [sic!] greek [sic!] etc. [...]"*.[405] Allerdings handelt es sich nicht um altgriechische Inschriften, sondern um *„[...] coffee pot greek [sic!] – slang – modern slang greek [sic!] – my slight acquaintance of the language while I was there with my greek [sic!] conversational guide – my love for the people who spoke it – any joke on*

[399] Vgl.: Willard Gallery Records, Reel 986, frame 256.
[400] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 5, frames 313, 314.
[401] Vgl.: Willard Gallery Records, Reel 986, frame 745.
[402] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 1, frames 273-275, 254.
[403] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 232-243.
[404] Vgl.: Medals of Dishonor 2009, S. 28f. Siehe auch Wisotzki 1988, S. 227-231, 305.
[405] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 20. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

classic greek [sic!] skolars [sic!] who expect the classic language – but can`t read this – only I and coffe [sic!] pot Greeks can get it [...].“[406] Smiths griechische Inschriften sind folglich, so sagt er selbst, in *„Coffee pot Greek“.* Laut Wisotzki könne man darunter das Griechisch verstehen, welches, im Gegensatz zum Neugriechischen der Intellektuellen oder der Zeitungen, in Kaffeehäusern gesprochen werde. Diese Einschätzung entspricht Smiths eigener Aussage, es handele sich dabei um *„slang“*, „Umgangssprache“. Wisotzki folgert daraus, dass Smith eher den durchschnittlichen Bürger und weniger den Intellektuellen ansprechen wollte, obwohl, so Wisotzki weiterhin, gerade dieser, wenig mit den Inschriften anfangen konnte.[407] Zudem fügt Smith bezüglich der Inschriften abschließend in seinem Brief an McCausland hinzu, *„[...] the inscriptions are unimportant and unecessary [sic!] for the onlooker [.] [B]esides some are dirty.“*[408] McClintic kommt dennoch zu dem Schluss, dass Smith den Medaillen mit den Inschriften *„[...] the authority of antiquity [...]“* verliehen habe, *„[...] to show them as belonging to history [...].“*[409]

Inhaltlich handelt es sich bei diesen Inschriften zum einen zusammengefasst um Smiths Signatur beziehungsweise sein Künstlerkürzel – entweder in Form des griechischen Worts für „blacksmith“, „Schmied“[410] oder den griechischen Buchstaben „Delta“ (Δ) und „Sigma“ (Σ) für „D“ und „S“, als Abkürzung für David Smith. Das „Delta-Sigma“-Kürzel ist in allen Medaillen zu finden, mit Ausnahme von *Propaganda for War*, *Fourth Estate* und *Death by Gas.* In der Medaille *War Exempt Sons of the Rich* taucht es gleich zweimal auf. Einmal am linken

[406] Ebd.
[407] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 101, 420 (Fußnote 30).
[408] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 20. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[409] David Smith 1979, S. 12.
[410] Zu finden in der Medaille *Propaganda for War* und *Death by Gas.* In ersterer ist das griechische Wort „σιδηρνγος (sidirngos)“ zu erkennen. Wie bereits McClintic richtig feststellte ist es falsch geschrieben (vgl.: David Smith 1979, S. 13.). In *Death by Gas* hingegen ist „σιδηρουργός (sidirourgos)“, welches übersetzt „blacksmith“, „Schmied“ heißt, unterhalb der Gas versprühenden Figur am linken Medaillenrand ohne Rechtschreibfehler dargestellt. McClintic sieht in dieser Signatur darüber hinaus einen Hinweis darauf, dass Smith in den Medaillen eher seine politische Ausrichtung als Arbeiter, denn als Künstler zum Ausdruck bringe. (Vgl.: David Smith 1979, S. 13.).

Medaillenrand, das zweite Mal am rechten unteren Medaillenrand in Bildfeld fünf, und zwar auf dem rechten Oberschenkel des rechten Torso. Wisotzki ist hingegen der Ansicht, dass das „Delta-Sigma"-Kürzel in dreizehn der fünfzehn Medaillen zu finden ist.[411] Meiner Untersuchung nach kommt das Kürzel nur in zwölf der fünfzehn Medaillen vor, aufgrund der doppelten Anzahl in *War Exempt Sons of the Rich* aber insgesamt dreizehn Mal.

Zudem lassen sich bei einem Großteil der Medaillen, überwiegend an deren Rand[412], die jeweiligen Titel, Teile des Titels, oder Andeutungen auf den Titel identifizieren. So ist in den sieben Medaillen *Munition Makers*, *Private Law and Order Leagues*, *Death by Gas*, *Bombing Civilian Populations*, *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships*, *Death by Bacteria* und *Food Trust* der Titel, trotz dem einen oder anderen Rechtschreibfehler zu entziffern.[413] Hinsichtlich des Titels in *Bombing Civilian Populations* ist ergänzend anzumerken, dass diese Inschrift innerhalb der Forschungsliteratur bislang keine Beachtung gefunden hat.[414] Am oberen Medaillenrand sind die Worte „ΒΟΜΒΑΡΔΙΣΜΟΣ (bombardismos)" und „ΠΟΛΙΤΩΝ (politon)" zu entziffern, welche laut Iatrou, der bereits erwähnten staatlich geprüften Übersetzerin für Griechisch, mit „Das Bombardieren von Zivilisten" übersetzt werden können.

Die Medaillen *Propaganda for War*, *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*, *War Exempt Sons of the Rich* und *Elements Which Cause Prostitution* stellen hinsichtlich der angenommenen Bedeutung der Inschriften Sonderfälle dar. Innerhalb der Forschungsliteratur wird zunächst angenommen, dass in *Propaganda for War* der Titel dargestellt ist. Bis auf McClintic weisen die Autoren zudem darauf hin, dass das griechische Wort „ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ (propaganda)" nicht nur mit *„propaganda"* sondern auch mit *„the place"* oder *„the stage"* übersetzt werden

[411] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 102.
[412] Eine Ausnahme bildet die Medaille *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships*. Hier befindet sich der Titel unterhalb des Meeresspiegels.
[413] Siehe auch: David Smith 1979, S. 40f; David Smith 1991/92, S. 32, 38, 44, 48f., 54; Krauss 1977, S. 16-20; Wisotzki 1988, S. 422, Fußnote 40.
[414] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 47; Krauss 1977, S. 18; Wisotzki 1988, S. 421, Fußnote 39.

könne.[415] Zwar ist auf dem dazugehörigen „Explanation Sheet" auf dem Podest beziehungsweise der kleinen Bühne am rechten unteren Medaillenrand tatsächlich der Titel zu lesen. Auf der Medaille selbst sind allerdings die griechischen Worte „ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ (propaganda)", auf Deutsch „Propaganda", laut Iatrou jedoch ohne Alternativbedeutungen, „Τό (to)", dabei handelt es sich um einen bestimmten Artikel und „μερος (meros)", auf Deutsch „Teil/Ort/Seite", dargestellt. Demzufolge hat „μερος (meros)" die Bedeutung, welche innerhalb der Forschungsliteratur dem Wort „ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ (propaganda)" als Alternativbedeutung zugeschrieben wird. Es handelt sich bei der Inschrift folglich nicht um den Titel, sondern um „Ort der Propaganda" beziehungsweise so Iatrou, „Propaganda: der Ort".

Bezüglich der Medaille *War Exempt Sons of the Rich* wird angeben, dass die griechische Inschrift „ΚΟΥΡΑΜΠΙΕΔΕΣ (koyrampiedes)" mit *„softies"* übersetzt werden könnte, wodurch der Titel im übertragenen Sinne angedeutet wird.[416] Laut Iatrou könne das Wort einerseits mit „eine Art Mürbegebäck" übersetzt werden. Andererseits bestätigt sie Krauss Behauptung, es handele sich gleichzeitig um das umgangssprachliche Wort für „Softie". McClintic geht ebenfalls von Umgangssprache aus. Sie vermutet jedoch, es stehe für*„[...],soldiers who dodge front line service'"*[417], was Iatrou nicht bestätigen konnte. Smith selbst gibt im dazugehörigen Gedicht an, dass es sich bei der Inschrift um das umgangssprachliche Wort für *„soft cookies"* handelt.[418]

Wie bereits erläutert hatte Smith den Titel der Medaille *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*, aufgrund des Eintritts der Vereinigten Staaten von Amerika in den 2. Weltkrieg im Dezember 1941 bei den darauf folgenden Ausstellungen von *Diplomats* zu *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* geändert. Die

[415] Vgl.: David Smith 1979, S. 40; David Smith 1991/92, S. 26; Krauss 1977, S. 15; Wisotzki 1988, S. 422, Fußnote 40.
[416] Vgl.: Krauss 1977, S. 17.
[417] David Smith 1979, S. 40 [Herv. i. O.].
[418] Vgl.: Medals for Dishonor 1940, [S. 10]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.

fehlerhafte griechische Inschrift, welche am oberen Medaillenrand in Form von „ΔΙΠΛΟ-ΜΑΤΑΙ (diplo-matai)" – richtig wäre laut Iatrou „ΔΙΠΛΩΜΑΤΑΙ (diplomatai)" für „Diplomaten" – zu lesen ist, verweist folglich auf den „alten Titel". Zudem, so macht Krauss aufmerksam, können die einzelnen Worte auch mit *„double-eyed"* oder *„two-faced"* übersetzt werden.[419]

In *Elements Which Cause Prostitution*, so abschließend zu den Sonderfällen in Hinsicht auf Annahme und tatsächliche Bedeutung der Inschriften, wird nicht der Titel genannt, sondern in Form eines Schlagwortes am rechten Medaillenrand auf diesen angespielt, denn das griechische Wort „ΕΚΠΟΡΝΕΥΤΑΙ (ekporneytai)" bedeutet, so Iatrou, „Zuhälter".[420]

In den vier Medaillen *Fourth Estate*, *Cooperation of the Clergy*, *Reaction in Medicine* und *Scientific Body Disposal* ist kein Titel zu finden. Zwar geht Wisotzki davon aus, dass auf dem Papier, welches in *Fourth Estate* durch die Druckerpresse läuft, der Titel zu sehen ist.[421] Tatsächlich handelt es sich laut Iatrou aber um die Worte „ΕΛΕυΘΕΡΟΣ (eleytheros)" für „frei" und „ΤΥΠΟΣ (typos)" für „Presse".[422]

In denjenigen Medaillen, welche über erhabene Bildfelder verfügen, zieren die Inschriften in Form von Signatur oder Künstlerkürzel, Titel oder anderweitiger Inschrift den Untergrund. So ist auf dem Untergrund der Medaille *War Exempt Sons of the Rich* die bereits besprochene griechische Inschrift „ΚΟUΡΑΜΠΙΕΔΕΣ (koyrampiedes)" dargestellt und am oberen Rand der Medaille *Food Trust* der bereits erwähnte Titel der Medaille. Zudem erkennt man am unteren Rand dieser Medaille drei weitere griechische Inschriften und zwar „ΕΚΜΕΤΑΛΕUΤΙ-ΚΑΙ ΕΤΑΙΡΙΑΙ ΤΡΟΦΩΝ (ekmetalevtikai etairiai trofon)", welche bislang in der Forschungsliteratur keine Erwähnung fanden. Iatrou ist der Ansicht, dass

[419] Vgl.: Krauss 1977, S. 16f.
[420] Siehe auch: David Smith 1979, S. 41; David Smith 1991/92, S. 52; Krauss 1977, S. 20.
[421] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 422, Fußnote 40.
[422] Siehe auch: David Smith 1991/92, S. 30 sowie Krauss 1977, S. 16.

„ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΤΙ-ΚΑΙ ΕΤΑΙΡΕΙΑΙ ΤΡΟΦΩΝ (ekmetallefti-kai etaireiai trofon)“, also eine leicht veränderte Version, mit „Lebensmittelunternehmen die Ausbeuten“ übersetzt werden könnte, wobei es sich ihrer Aussage nach um kein korrektes Griechisch und zudem um eine unübliche Formulierung handeln würde.

Neben den Inschriften auf dem Untergrund, lassen sich auf Objekten Beschriftungen finden. Sowohl die Inschrift auf dem Podest beziehungsweise der kleinen Bühne in *Propaganda for War* als auch diejenige auf der Papierrolle der Druckerpresse in *Fourth Estate* wurden bereits behandelt. Darüber hinaus stehen auf dem Banner in *Munition Makers* laut Iatrou die griechischen Worte „θάνατος δολλάριον (thanatos dollarion)“ für *„death dollars“*, „Todesdollars“. Auf den dazugehörigen „Explanation Sheets“ (Abb. 1a und 1b), gibt Smith zudem *„Death Dollars“* als Übersetzung an. Auf der Schildkröte am unteren Medaillenrand sind ebenfalls zwei griechische Wörter dargestellt, und zwar „Βέαρ (bear)“ und „γχόν (ghon)“. Smith selbst schreibt im „Explanation Sheet“ *„bean gun“*. Nach Iatrou gebe es im Griechischen kein Wort welches mit „bear“ beginne. Aus diesem Grunde ist sie der Ansicht, Smith habe mit griechischen Buchstaben tatsächlich das Englische Wort „bean“ darstellen wollen, sich dabei aber verschrieben. Dies müsste in gleichem Maße für das zweite Wort gelten, wobei es bei „gun“ und „ghon“ eine weniger eindeutige Überschneidung mit den Worten auf dem „Explanation Sheet“ gebe. Krauss geht hingegen davon aus, dass die Worte mit *„shallow spring“* übersetzt werden könnten[423], wofür Iatrou keine Erklärung findet. In der Medaille *Private Law and Order Leagues* gibt es ebenfalls ein Spruchbanner. Darauf lassen sich die griechischen Wörter „οι σολες είναι λίγο χονδρες (oi soles einai ligo chondres)“ schwerlich entziffern, welche Smith im „Explanation Sheet“ mit *„The soles are very thick“* übersetzt (Abb. 2). Innerhalb der Forschungsliteratur wird die Übersetzung *„the soles are a bit thick“* angeboten[424], welche Iatrou bestätigt. Die Sockelinschrift der

[423] Vgl.: Krauss 1977, S. 16.
[424] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 38; Krauss 1977, S. 17; Medals of Dishonour 2009, S. 80.

Freiheitsstatue ist wiederum schwer lesbar. Smith schreibt im „Explanation Sheet“ an dieser Stelle das englische Wort „Foo“. Auf der Medaille selbst ist das griechische Wort „φου (fou)“ zu erkennen, welches laut Iatrou im Griechischen nicht existiert. Die Annahme, welche innerhalb der Forschungsliteratur gilt, auf dem Sockel stehe das griechische Wort „φως (fos)“ für *„light“*[425], schließt Iatrou aus. Laut dem „Oxford English Dictionary“ ist „foo“ eine veraltete Form für „foe“, welches mit „Feind/Gegner“ übersetzt werden kann. Auf dem Gebäude am rechten Medaillenrand lässt sich zudem das griechische Wort „μεοφορια (meoforia)“ entziffern. Laut Iatrou könnte „μεσοφόρια (mesoforia)“ für „girdles“, „Gürtel“ gemeint sein, wovon auch innerhalb der Forschungsliteratur ausgegangen wird.[426] Smith selbst gibt auf dem bereits mehrmals genannten „Explanation Sheet“ *„House of Girdles“* an.

Es ist anzumerken, dass viele dieser griechischen Inschriften fehlerhaft sind. Des Weiteren, so Wisotzki, geht Smiths eigene Annahme von der Bedeutung der Inschriften auf den Medaillen teilweise von der tatsächlichen Bedeutung auseinander[427]. Beides lässt sich laut Wisotzki aus dem Umstand heraus erklären, dass Smith die griechische Sprache nicht beherrschte. Bei den Übersetzungen habe ihm der befreundete griechische Maler Xceron geholfen.[428]

Eher selten tauchen neben den griechischen auch Inschriften in Englisch auf. So erscheint in der Medaille *Fourth Estate* auf einem Fläschchen am unteren Medaillenrand das Wort „Patent“. Zudem lässt sich Smiths Signatur auf dem Papier, welches durch die Druckerpresse läuft, erkennen. In *Reaction in Medicine* ist die Abkürzung „ama“ zu lesen. Diese steht für „American Medical

[425] Vgl.: Ebd.; Ebd.; Ebd.; Wisotzki 1988, S. 422, Fußnote 41.
[426] Vgl.: Ebd.
[427] Dies ist dann der Fall, wenn Smith sich in einem Gedicht oder „Explanation Sheet“ zu den Inschriften äußert, beispielsweise in den bereits erläuterten Medaillen *Propaganda for War* (Inschrift auf Podest beziehungsweise Bühne), *Munition Makers* (Inschrift auf der Schildkröte), *Private Law and Order Leagues* (Inschrift auf dem Sockel und dem Haus) und *War Exempt Sons of the Rich* (Inschrift auf dem Untergrund).
[428] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 101.

Association". In derselben Medaille lässt sich des Weiteren das Wort „Eselfleish" entziffern.

Die Inschriften, so zeigt die Untersuchung deutlich, verwirren aufgrund der Schwierigkeit der Entzifferung und Übersetzung sowie der übersetzten Bedeutung oftmals mehr, als das sie dem Betrachter bei der Entschlüsselung der Motive und letztlich der Thematik der Medaillen helfen. Wisotzki nimmt an, dass gerade dieser Umstand Smith dazu bewogen haben könnte die Medaillen, für deren erste Ausstellung in der Willard Gallery in New York 1940, um eine weitere Form von Text zu ergänzen, und zwar die Gedichte.[429] Dehners Beschreibung der Entstehungszusammenhänge nach zu urteilen, könnten diese, wie bereits hingewiesen, im Stile der surrealistischen Methode „écriture automatique" verfasst worden sein:

> *„[...] [O]ne morning he made a few notes himself and saying that he wanted to have them typed at once he called upon a friend and fellow artist who was a Brooklyn Heights` neighbor, Lucille Corcos. She set up her typewriter and Smith began to dictate. Instead of sticking to the notes, out poured stream of consciousness poetry, straight from the source that created his art."*[430]

Gegen diese spontane Entstehung spricht laut Wisotzki allerdings eine Vielzahl an überarbeiteten Versionen der Gedichte.[431] Die Gedichte, welche, wie die Medaillen, für das allgemeine Kunstpublikum geschaffen und im ersten Ausstellungskatalog der Medaillen, neben zwei Texten von Christina Stead und William Blake sowie einigen Abbildungen der Medaillen, 1940 veröffentlicht wurden, seien zur Klärung der Bedeutung der Motive aber nicht ausreichend gewesen.

[429] Vgl.: Ebd, S. 103.
[430] Dehner (1977/78), S. 148.
[431] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 103f. Siehe auch: David Smith Papers, NDSmith 4, frames 554-588, 616-628.

Für potentielle Autoren, die beispielsweise einen Text für diesen Ausstellungskatalog oder einen Zeitschriftenartikel schreiben wollten oder sollten, fertigte Smith deshalb, so Wisotzki, zudem „Explanation Sheets" (Abb. 1-3) an. Von den „Explanation Sheets" existieren, so Wisotzki weiterhin, zwei Sets, wovon eines aus vierzehn und das andere aus drei Zeichnungen besteht. Von der Medaille *Reaction in Medicine* gibt es kein „Explanation Sheet"[432]. Bildträger aller Zeichnungen sei Transparentpapier. Bei den Zeichnungen des größeren Sets habe Smith jedoch unterschiedliche Tintenfarben benutzt. Dies veranlasst Wisotzki zu der Annahme, dass die einzelnen „Explanation Sheets" in drei zeitlich voneinander getrennten Blöcken entstanden[433]. Dargestellt ist in der Regel die Medaille mit deren Hauptmotiven und daneben, größtenteils, das dazugehörige Gedicht[434]. Zudem finden sich um die Medaille herum verteilt Stichworte, die mittels eines Pfeils auf bestimmte Motive auf den Medaillen verweisen. Für Wisotzki demonstriert die Existenz der „Explanation Sheets", dass jedes Motiv auf Smiths Medaillen eine Bedeutung habe. Trotzdem blieben, hinsichtlich der Bedeutung so mancher Darstellungen, Fragen offen.[435]

Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an Vorzeichnungen, in welchen Smith die Komposition und die Motive der späteren Medaillen entwickelte.

---

[432] Die Aufgabe der „Explanation Sheets" bestand, wie bereits erläutert, darin, potentiellen Autoren im Vorfeld Informationen zu liefern. Da die Medaille *Reaction in Medicine* laut Wisotzki erst kurz vor Ausstellungseröffnung fertig gestellt wurde, war ein „Explanation Sheet", so vermutet sie, nicht mehr notwenig. (Vgl.: Wisotzki 1988, S. 423, Fußnote 48.).

[433] Für die „Explanation Sheets" der Medaillen *Propaganda for War, Diplomats: Fascist and Fascist Tending, Private Law and Order Leagues* (Abb. 2) sowie *War Exempt Sons of the Rich* habe Smith eine tief schwarze Tinte genutzt. Zudem handele es sich bei diesen vier zugleich um die detailreichsten Zeichnungen. Die Tinte der „Explanation Sheets" für *Fourth Estate, Munition Makers* (Abb. 1a und 1b), *Cooperation of the Clergy* (Abb. 3), *Death by Gas, Bombing Civilian Populations, Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* und *Elements Which Cause Prostitution* ist braun und diejenige für *Death by Bacteria, Food Trust* und *Scientific Body Disposal* wiederum schwarz, allerdings, so Wisotzki, in einem weniger intensiven Schwarzton. (Vgl.: Wisotzki 1988, S. 423, Fußnote 48.).

[434] Wie bereits erwähnt unterscheiden sich die Gedichte, welche im Ausstellungskatalog 1940 veröffentlicht wurden, leicht von denjenigen auf den „Explanation Sheets". Smith änderte folglich die Gedichte, nachdem er sie auf die „Explanation Sheets" übertragen hatte nochmals um. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die Gedichte in nachfolgenden Ausstellungskatalogen, an wenigen Stellen, nicht korrekt übernommen wurden. (Beispielsweise so geschehen in: David Smith 2006/07; David Smith 1996-99; David Smith 1991/92.).

[435] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 104ff.

3.6 Ikonografie und Thematik der *Medals for Dishonor*

> *„I have strong social feelings. I do now. And about the only time I was ever able to express them in my work was when I made a series of medallions which were against perils or evils of war, against inhuman things. They were called Medals for Dishonor. [...] It was about the only thing I have ever done which contributed to a social protest. [...]"*[436]

Smith, der in seiner Medaillenserie *Medals for Dishonor* mit einer Vielzahl an surrealistischen Motiven die Schrecken des Krieges und dessen Folgen darstellt, hat sich in keiner seiner nachfolgenden Werkgruppen[437] wieder so gesellschaftskritisch geäußert wie hier. Nicht nur aufgrund dessen fallen die Medaillen, wie bereits mehrmals betont, aus Smiths restlichem Werk heraus.

Mit dem Titel der Serie spielt Smith, so Wisotzki, auf ironische Art und Weise auf die höchste militärische Auszeichnung der USA an, die „Congressional Medal of Honor". Sie wird an diejenigen verliehen, welche sich im Kampf gegen die Feinde der USA, durch, über die normale Pflichterfüllung hinausgehende Tapferkeit, ausgezeichnet haben.[438] Smiths Ziel hingegen ist es, diejenigen Personen, Institutionen und Gruppierungen im übertragenen Sinne zu „ehren", welche sich im damaligen Zeitgeschehen durch besondere Grausamkeiten und Ungerechtigkeiten hervorgetan haben:

---

[436] Interview David Sylvester/David Smith, New York, 16. Juni 1961, in: McCoy 1973, S. 170f. [I. O. teilw. herv.].

[437] Einzelne Werke, welche nach den Medaillen ebenfalls im figurativ-kritischen Stil entstanden, dabei aber keinesfalls an die mannigfaltige gesellschaftskritische Aussagekraft der Medaillen herankommen, sind beispielsweise: *War Spectre/Schreckgespenst des Krieges* (1944), *False Peace Spectre/Schreckgespenst des falschen Friedens* (1945), *Perfidious Albion (The British Empire)/Perfides Albion (Britisches Weltreich)* (1945) und *The Rape/Die Vergewaltigung* (1945). (Vgl.: McCarthy (2010), [S. 2].).

[438] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 174.

> *„Smith's targets were Fascism and capitalism, the political and religious leaders whose activities promoted hatred and laid the ground for war, and the industrialists, scientists and media who colluded with them."*[439]

Wie Goetz und Gies, ausgelöst durch den 1. Weltkrieg plötzlich den Krieg an sich kritisieren, so wendet sich Smith mit seinen Medaillen ebenfalls gegen die Kriegsschrecken im Allgemeinen. Da es Gewalt schon immer gab und Smith laut Wisotzki nicht der Ansicht war, dass dieser Umstand sich in der Zukunft ändern könnte, wählte Smith eine allgemeingültige Bildsprache[440], verweist mittels einzelner Motive aber immer wieder auf das Zeitgeschehen. Beispielsweise durch Symbole wie dem Hakenkreuz in *Fourth Estate*, *Private Law and Order Leagues* und *Food Trust*. Zudem verweist Smith entweder in den Medaillen selbst oder in den dazugehörigen Gedichten, auf politische beziehungsweise religiöse Zeitgenossen. Beispielsweise spielt Smith mittels der Darstellung von Regenschirmen in *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* auf den britischen Premierminister Neville Chamberlain (1869-1940) an. Im Gedicht, welches die Medaille *Cooperation of the Clergy* begleitet[441], nimmt Smith Bezug auf den katholischen Radiopriester Charles Coughlin (1891-1979). Darüber hinaus bildet er einzelne ab, welche repräsentativ für zeitgenössische rechtsradikale Gruppierungen stehen, so geschehen in *Private Law and Order Leagues* durch die Darstellung von Anhängern des Ku-Klux-Klans, der Schwarzen Legion und des Amerikadeutschen Volksbunds. Smith verweist zudem mittels der englischen Abkürzung „ama", die für „American Medical Association" steht, in der Medaille *Reaction in Medicine* auf das Zeitgeschehen. Der Hinweis, dass es sich bei den Bomben abwerfenden Vögeln in *Bombing Civilian Populations* laut dazugehörigem Gedicht um *„Stuka storks"*[442] – deutsche Sturmkampfflugzeuge – handelt, macht ebenfalls auf ein zum damaligen Zeitpunkt äußerst aktuelles

[439] Medals of Dishonour 2009, S. 80.
[440] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 83.
[441] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[442] Ebd., [S. 12]. Siehe auch: Ebd., frame 29.

Ereignis aufmerksam: die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica im April 1937. Laut Wisotzki demonstriert Smith mit den Verweisen auf das Zeitgeschehen sein Wissen, einerseits über die politischen Ereignisse seiner Zeit und andererseits um die Bedrohung, die davon ausging.[443]

Smith selbst schreibt hinsichtlich dessen, was ihn zu der Thematik veranlasste: *„[t]hings that bothered me – absurdities – symbols to represent them [...]“*[444]. Die Sprache der Medaillen ist zum einen diejenige von Medien, welche mit Text und Bild, oder nur mit einem von beiden, arbeiten, zum Teil ohne stringente Erzählweise, wie beispielsweise, so zählt Smith auf, Filme und Comics, aber auch diejenige der klassischen Mythologie sowie der Tradition und beinhalte seine Empörung über Krieg und Ausbeutung. Diese Dinge beunruhigten ihn, so Smith, wie die Pest und die Ungeheuer Bosch beunruhigten:[445]

> *„This is the language of movie thrillers, overstatement, fantisy [sic!], comics, classic mythology, tradition, my disgust for war and exploiters – this is my expression of social life – these things worry me as the [...] plagues and beasts worried [...] Bosch [...].“*[446]

Darüber hinaus hat Smith, so sagt er selbst in seinem Brief an McCausland, den Krieg vorausgesehen. Die Medaillen sind das Resultat:

> *„I saw the war coming – these are my expressions part in fear and part in mimicry.“*[447]

[443] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 83.
[444] Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
[445] Vgl.: Ebd.
[446] Ebd.
[447] Ebd.

Nicht zuletzt ist ein Grund für Smiths und Dehners Reise nach Europa (1935/36) deren Befürchtung, dass alles, was sie gerne sehen wollten, bald von Bomben zerstört sein könnte[448].

Thematisch kann zunächst jede Medaille für sich alleine stehen. Darüber hinaus können sie unter drei Schwerpunkten zusammengefasst werden. Die sieben Medaillen *Propaganda for War*, *Fourth Estate*, *Munition Makers*, *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*, *Private Law and Order Leagues*, *War Exempt Sons of the Rich* und *Cooperation of the Clergy* können unter dem Krieg vorbereitende Maßnahmen zusammengefasst werden. In den Medaillen *Death by Gas*, *Bombing Civilian Populations*, *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* und *Death by Bacteria* ist der Krieg im vollen Gange, so dass sich die Gruppe unter „Vernichtung" zusammenfassen lässt. In *Reaction in Medicine*, *Elements Which Cause Prostitution*, *Food Trust* und *Scientific Body Disposal* stellt Smith die Folgen dar, die ein Krieg neben Tod und Vernichtung bringen kann. Im weiteren Verlauf werde ich die Thematik jeder Medaille, anhand prägnanter Motive und unter zu Hilfenahme der Gedichte[449], umreißen.

3.6.1 Die Kriegsvorbereitung

In den ersten sieben Medaillen stellt Smith thematisch die Vorbereitungen dar, die für einen Krieg getroffen werden müssen. Diese beinhalten die Kriegspropaganda, die Aufrüstung und die Schaffung von Verbündeten.

[448] Vgl.: Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment 1984, S. 23. Ähnlich formuliert Wisotzki Dehners und Smiths Beweggründe für deren Europareise: *„[...] [It] was their belief that the existence of many of the things they were interested in seeing in Europe was threatened by the possibility of war."* (Dehner Interview, Tape 1A, S. 4, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 42.). In Europa, insbesondere in Deutschland, Italien und Spanien, kommt es in den 1930er-Jahren zu einer Reihe von (politischen) Ereignissen, die im späteren Verlauf zu verheerenden Kriegen mit schrecklichem Ausmaß führen, wie beispielsweise dem Spanischen Bürgerkrieg (1936-39) und dem 2. Weltkrieg (1939-45).
[449] Die deutsche Übersetzung einzelner Gedichtszeilen ist durch Anführungszeichen hervorgehoben.

3.6.1.1 *Propaganda for War* (1939-40)

> *„The rape of the mind by machines of death – the Hand of God points to atrocities. Atop the curly bull the red cross [sic!] nurse blows the clarinet. The horse is dead in this bull-fight arena – the bull is docile, can be ridden.*
>
> *The speakers part the mind and offer red apples while Radio parts the ether with shrieks and emotional bombings. The corny trumpet leaves behind sour footnotes, the walking speaker spews ballast. Behind the nurse hang wires heavy laden with atrocity stories – burned nuns – dog eats child – death sells hoover [sic!] apples – torn bodies and spilt milk.*
>
> *The web is spun, the stage is set - not for the fish story of Jonah but for the present fish story – Propaganda. The female auxiliary – the chorus girl – helps by what she is most able.“*[450]

In der Medaille *Propaganda for War* (Abb. 4) setzt sich Smith kritisch mit dem Thema Kriegspropaganda auseinander.

In dem Gedicht, welches die Medaille begleitet – wie bereits erwähnt verfasste Smith für jede eines – beklagt er *„[t]he rape of the mind by machines of death […]“*[451]. Diese Zeile, so wird beim Blick auf das dazugehörige „Explanation Sheet“ und die begleitende Erläuterung deutlich, bezieht Smith auf das Motiv am oberen Medaillenrand. Dabei handelt es sich um eine Frau, welche in verfänglicher Position von einer Kanone sexuell bedroht wird. *„Rape of the mind“*, so die Erklärung auf dem „Explanation Sheet“, *„symbolized by the rape of woman by war machine.“*

[450] Medals for Dishonor 1940, [S. 6]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[451] Ebd.



Abb. 4
David Smith, *Propaganda for War*, 1939-40, Bronzeguss, 24,4 x 29,8 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

„Den Raub der Gedanken" aufgrund von Propaganda, setzt Smith in seiner Medaille folglich mittels der versuchten Vergewaltigung einer Frau durch eine „Kriegsmaschine" um, und zwar deshalb versucht, da die Frau sich zur Wehr setzt, dargestellt durch die nach oben gestreckte Hand, welche sie fest um das Rohr der Kanone gelegt hat. Dieses Motiv, eine Kanone als Phallussymbol, *„[...] as a violator of women"*[452], die Verbindung von Sexualität und Gewalt zur Versinnbildlichung der Brutalität des Kriegs, tauche im Werk Smiths in den folgenden Jahren immer wieder auf[453]. David Batchelor ist ebenfalls der Ansicht, dass die Kanone für Brutalität, Zerstörung und Männlichkeit stehe, die nackte Frau darüber hinaus für Kultur, Schönheit und Menschlichkeit.[454] Eine Hand – laut der Kunsthistorikerin Hildegard Kretschmer eines der wichtigsten Symbole der Macht Gottes[455] – am rechten oberen Medaillenrand, welche im Gedicht mit den Worten *„[...] Hand of God points to atrocities [...]"*[456] näher beschrieben wird, zeigt auf diese Gräueltat.

Vier anthropomorphe Mischwesen, welche sich aus einerseits menschlichen Beinen und andererseits einer Trompete, einem Radio sowie, gleich zweimal, einem Schalltrichter eines Grammophons zusammensetzen, befinden sich ungefähr in der Mitte der Medaille. Das Mischwesen, bestehend aus menschlichen Beinen und Grammophonschalltrichter, bezeichnet Smith in seinem Gedicht als *„speaker"*[457]. Diese, so Smith, *„[...] part the mind and offer red apples"* während das „Radio" *„[...] parts the ether with shrieks and emotional bombings."*[458] Die „Trompete" *„[...] leaves behind sour footnotes [...]."*[459]

---

[452] Krauss 1971, S. 56.
[453] Vgl.: Ebd.
[454] Vgl.: Batchelor (1991), S. 73.
[455] Vgl.: Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, durchges. u. aktualisierte Ausg., Stuttgart 2011, S. 177. Zudem, so merkt sie weiter an, ist die rechte Hand in der kabbalistischen Tradition die Hand der Barmherzigkeit (Segenshand), die linke hingegen diejenige der Gerechtigkeit (Königsmacht).
[456] Medals for Dishonor 1940, [S. 6]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[457] Ebd.
[458] Ebd.
[459] Ebd.

Zudem spielt eine Frau, auf einem Stier sitzend, Klarinette. Laut McClintic stehe dieser Stier, auf den die zweite „Hand Gottes" am linken Medaillenrand weist, für zweierlei. Auf der einen Seite wecke er die Erinnerung an den antiken Mythos vom „Raub der Europa", auf der anderen Seite verweise er mit dem Stier auf Picassos Werk *Guernica* (1937). Dieser ist laut McClintic *„[...] Picasso`s symbol of destruction [...]"*[460].[461] Auch Lewison ist der Ansicht, der Stier stehe für den Kontinent Europa. Als solchen nutzte ihn zudem Goetz in seiner Medaille *Europas Selbstmord* (1917). Lewison weist aber richtigerweise zugleich daraufhin, dass diese Medaille nicht in Hills Ausstellungsführer von 1924 auftauche und somit von Smith vermutlich nicht im British Museum zu besichtigen war.[462] Smith selbst fügt in einem Artikel über González, bezüglich der symbolischen Bedeutung von Picassos Stier im Allgemeinen hinzu, dass dieser *„[...] has stood for many things in Picasso`s history, things Spanish and things noble. The bull has been the artist, the people of Spain, the open-eyed conscience of free men, the disemboweler of the lie of Franco, the aggressive protector of woman, and among other symbols, the lover of woman."*[463] Auch wenn der Artikel erst 1956 veröffentlicht wurde ist Lewison davon überzeugt, dass Smith bereits in den 1930er-Jahren über dieses Wissen verfügte und in sein eigenes Werk einfließen lies.[464] In *Propaganda for War* wurde dieser heroische Stier aus Smiths Beschreibung gezähmt, denn er ist *„[...] docile, can be ridden."*[465] Wie mit diesem Stier, so McClintic des Weiteren, verweise er auch mit dem Pferd am unteren Medaillenrand auf Picasso, welches für die unschuldigen Opfer stehe.[466]

Smith, so fasst Wisotzki zusammen, stellt die Ausbreitung propagandistischer Informationen mittels einer Vielzahl an Maschinen und Musikinstrumenten dar,

[460] David Smith 1979, S. 13.
[461] Vgl.: David Smith 1979, S. 13.
[462] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 23.
[463] Smith, David: González: First Master of the Torch, in: McCoy 1973, S. 137. Siehe auch: David Smith Papers, NDSmith 4, frames 758, 759 [ursprünglich veröffentlicht in: Art News 54 (1956) Nr. 10, S. 34-37, 64f.].
[464] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 23.
[465] Medals for Dishonor 1940, [S. 6]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[466] Vgl.: David Smith 1979, S. 13.

welche „*[...] could only produce a cacophony of conflicting messages [...]*"[467].[468] Krauss ist der Ansicht, dass insbesondere die Klarinette spielende Frau auf dem Stier „*[...] the idea of intellectual seduction by means of propaganda [...]*"[469] wiedergebe.[470]

3.6.1.2 *Fourth Estate* (1939-40)

> „*The Free Press – whose presses run with oil and sex – whose presses are gummed by a patent medicine – whose censors, the Power Trust, wield scissors of every known kind – whose hand has wrapped five columns from the citadel of justice around the index finger – which has tied with ragged knots the brunhildean key to sex and fish.*
>
> *The formulae stories roll – the well oiled banners fly with herring bones and tipped scales – fish and windy gloved hands under the flags in a wrong-way breeze – inverted pawn balls – the oil can and the daisy. Liberty is strung.*"[471]

In der zweiten Medaille, mit dem Titel *Fourth Estate* (Abb. 5), behandele Smith mit einer großen Anzahl an „unbelebten" Motiven kritisch die Rolle der „freien Presse". Laut Wisotzki ist sowohl die Manipulation der Presse von außen Ziel der Kritik, als auch die Möglichkeit der Presse selbst, den Menschen zu beeinflussen.[472]

Um auf die Manipulation der Presse von außen hinzuweisen, stellt Smith beispielsweise am rechten Medaillenrand von einem Strommast hängende Scheren dar. Diese Scheren, welcher er als „*[...] wield scissors of every known*

[467] Wisotzki 1988, S. 108.
[468] Vgl.: Ebd.
[469] Krauss 1971, S. 71.
[470] Vgl.: Ebd.
[471] Medals for Dishonor 1940, [S. 7]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[472] Vgl. Wisotzki 1988, S. 113ff.



Abb. 5
David Smith, *Fourth Estate*, 1939-40, Bronzeguss, 22,9 x 27,3 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: D. James Dee.

kind [...]"[473] beschreibt, versinnbildlichten die Zensur der freien Presse. Zudem stellt Smith in der linken oberen Ecke eine Druckmaschine dar, deren, so im dazugehörigen Gedicht, *„[...] presses run with oil and sex [...]"*[474]. Das Papier, welches durch die Presse läuft, ist, wie bereits erläutert, mit den griechischen Worten für „freie Presse" beschriftet. Aufgrund der „oil and sex"-Geschichten eigne sich als Druckpapier allerdings nur Toilettenpapier. Darüber hinaus ist die Druckmaschine *„[...] gummed by a patent medicine [...]"*[475]. Die *„patent medicine"*, welche Smith im Gedicht anspricht, taucht in Form eines Fläschchens mit der Aufschrift „Patent" am unteren Medaillenrand auf. Am Flaschenhals ist ein Dollarzeichen zu erkennen. Laut Gedicht „verklebt" diese „Patentmedizin" die Maschine und symbolisiere dadurch, zusammen mit den Familienbannern am oberen Rand, die Beeinflussung der Presse durch unterschiedliche Interessenvertretungen. Wisotzki merkt hinsichtlich der Darstellung des Patentfläschchens an, Smith könne damit nur auf eine Äußerung von George Seldes (1890-1995) anspielen, welche dieser in seinem Buch „Freedom of the Press" (1935) mache. Seldes, dessen Buch Smith laut Wisotzki 1936 in Griechenland gelesen haben müsse, schreibt darin, dass die Presse davor zurückschrecke die „Patentmedizin" zu attackieren, da sie deren Werbeeinnahmen bräuchte.[476] Die „Patentmedizin" hatte von den 1870er-Jahren bis in die 1930er-Jahre ihre Blütezeit. Anders als erwartet, handelte es sich bei dieser nicht um patentierte verschreibungspflichtige, sondern gerade um nicht verschreibungspflichtige Medikamente mit zweifelhafter Wirkung, welche in der aufstrebenden Werbebranche angepriesen wurden. Beliebte Inhaltsstoffe waren Alkohol, Kokain und Opium. Lange Zeit gab es keine gesetzlichen Vorschriften, welche den Hersteller dazu verpflichtet hätten, wahrheitsgemäße Angaben über Inhaltstoffe oder Wirkung zu machen. Zudem mussten die „Medikamente" nicht auf ihre Verträglichkeit hin geprüft werden. 1906 wurde von der amerikanischen Regierung

---

[473] Medals for Dishonor 1940, [S. 7]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[474] Medals for Dishonor 1940, [S. 7]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[475] Ebd.
[476] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 98f.

der „Pure Food and Drug Act" verabschiedet. Dieses Gesetz schrieb aber weder eine Sicherheitsprüfung vor noch verbot es die Inhaltsstoffe. Es verlangte von den Herstellern lediglich die Auflistung derer. Erst durch eine Vergiftungswelle im Herbst 1937 in den USA – allerdings nicht durch ein Mittel der „Patentmedizin" ausgelöst, sondern durch Sulfonamide, eines der ersten Antibiotika zur Bekämpfung von Infektionskrankheiten – bei welcher über 100 Menschen ums Leben kamen, führte 1938 zu der Verabschiedung des „Food, Drug and Cosmetic Act". Medikamente mussten nun beispielsweise auf deren Sicherheit geprüft werden und Etiketten Gebrauchsanweisungen sowie Warnhinweise enthalten.[477]

Das die Presse selbst auch als Manipulator auftreten kann, bringt Smith laut Wisotzki mit dem Motiv am linken unteren Medaillenrand zum Ausdruck. Unterhalb der Druckmaschine sieht man ein Gebäude im neoklassizistischen Stil, welches, so Wisotzki, sofort als Gerichtsgebäude identifiziert würde.[478] Smith beschreibt das Motiv im dazugehörigen Gedicht mit den Zeilen: *„The Free Press [...] whose hand has wrapped five columns from the citadel of justice around the index finger [...]"*[479]. Die Presse wickelt die Justiz folglich quasi um den Finger. Aus den zusammenlaufenden Säulen formt sich des Weiteren, ungefähr in der Medaillenmitte, ein Mast, an dem die erhängte Freiheitsstatue baumelt, das Wahrzeichen der USA und das Symbol für Freiheit schlechthin. *„Liberty is strung [...]"*[480], so Smith.

Laut Lewison hatte Smith bezüglich der Manipulation der Massen durch die Presse eine konkrete Person im Kopf, den Zeitungseigentümer William Randolph Hearst (1863-1951). Dieser habe in seiner Zeitung „Daily Mirror"

[477] Vgl.: Armstrong, David/Metzger Armstrong, Elizabeth: The Great American Medicine Show. Being an Illustrated History of Hucksters, Healers, Health Evangelists, and Heroes from Plymouth Rock to the Present, New York u.a. 1991, S. 159-171. Hinsichtlich der Entwicklung der Werbebranche in den USA siehe auch: Kyvig, David E.: Daily Life in the United States. 1920-1939. Decades of Promise and Pain, London 2002, S. 160-167.
[478] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 114f.
[479] Medals for Dishonor 1940, [S. 7]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 26.
[480] Ebd.

diejenigen Künstler, welche durch die staatlichen Projekte im Rahmen der „New Deal"-Politik subventioniert wurden, auf das schärfste attackiert.[481] Es ist mehr als anzunehmen, dass Smith, der, wie bereits in Kapitel 1 erläutert, ab 1934 selbst durch einzelne Regierungsprojekte Beschäftigung fand, in seiner Medaille auch Hearsts Hetzpresse kritisierte.

3.6.1.3 *Munition Makers* (1939)

> *„Patched skeletons take up their old duties – the shell-bearer, the spearman, the shepherd, the cripple.*
>
> *The banner of death dollars flys [sic!] from the stub of a medieval soldier`s arm. An ancient coin is held aloft – the ‚pen is mightier than the sword' but the soldier still clings to the tommygun [sic!].*
>
> *The antediluvian land tortoise comes forward with low-hanging buttocks. From the imprint of past ages emerge shellholes [sic!] and ancient coins marked by the gain of the merchants of death."*[482]

In der Medaille *Munition Makers* (Abb. 6), die formal der vorhergehenden ähnelt, verurteile Smith die Unternehmen, die aus Profitgier Waffen produzieren.[483]

Zu der Zeit als die Medaille fertig gestellt wurde, so Lewison, sei darüber hinaus bereits öffentlich bekannt gewesen, dass amerikanische Unternehmen Geschäfte mit faschistischen Machthabern abschlossen.[484]

---

[481] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 20f. Siehe auch: Ashton, Dore: David Smith in Protest, in: David Smith 1996-99, S. 20.
[482] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27 [Herv. i. O.].
[483] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 115f.
[484] Vgl.: David Smith 1991/92, S. 19.



Abb. 6
David Smith, *Munition Makers*, 1939, Bronzeguss, 22,9 x 26,7 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

Beispielsweise leistete das amerikanische Unternehmen Standard Oil of New Jersey, laut dem Historiker Anthony C. Sutton, entscheidende Hilfestellung in Bezug auf die Kriegsvorbereitungen des nationalsozialistischen Deutschlands. Deutschland habe nicht über ausreichende Vorkommen an Rohpetroleum verfügt, so dass die Lösung darin bestanden habe, aus der vorhandenen Kohle synthetisches Benzin herzustellen. Das amerikanische Unternehmen entwickelte zusammen mit dem deutschen Chemieunternehmen IG Farben, mit welchem es sich 1929 zusammenschloss, diesen Hydrierungsprozess. Durch dieses Verfahren wurde der 2. Weltkrieg, so Sutton, erst möglich.[485] Folglich ist anzunehmen, dass Smith in seiner Medaille nicht allein die Waffenproduktion kritisiert, sondern möglicherweise auch die Gewinne verurteilt, welche aus den Kriegsgeschäften im Allgemeinen geschlagen wurden.

Umgesetzt hat Smith die Thematik seiner Medaille beispielsweise mittels einer Reihe von lebendigen menschlichen Skeletten, die der Künstler, größtenteils bewaffnet, über die Fläche der Medaille verteilte. Wie in der ersten Gedichtszeile erläutert nehmen „zusammengeflickte Skelette“, genauer gesagt *„[...] the shell-bearer, the spearman, the shepherd [...]“* und *„the cripple [...]“*[486] „ihre alten Tätigkeiten wieder auf“. Auf zwei dieser Skelette geht Smith im weiteren Verlauf seines Gedichts näher ein. Einerseits verweist er mit dem Satz *„[t]he banner of death dollars flys [sic!] from the stub of a mediaeval soldier`s arm [...]“*[487] auf das frontal dargestellte Skelett mit Gasmaske und aufgeklappter Bauchdecke, das vielleicht grässlichste auf der gesamten Medaille, welches fast das gesamte linke Bilddrittel einnimmt. In der ausgestreckten linken Hand hält es ein Gewehr, während vom rechten Arm nur noch ein Stumpf übrig ist. An diesem ist ein Banner befestigt, worauf die griechischen Worte für *„Death Dollars“* vermerkt wurden. Rechts daneben befindet sich ein weiteres Skelett. Mit der

[485] Vgl.: Sutton, Anthony C.: Wall Street und der Aufstieg Hitlers, hg. Andreas Bracher, Basel ³2010, S. 69ff.
[486] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.
[487] Ebd.

linken Hand „hält es eine antike Münze in die Luft", die über das Banner mit dem eben beschriebenen Skelett verbunden ist. Es ist in Dreiviertelansicht dargestellt und schaut auf eine kleine Skelettgruppe rechts neben sich. Es trägt ebenfalls sowohl eine Gasmaske als auch, in der rechten Hand, eine Maschinenpistole, ist aber zusätzlich noch mit einem Federhut ausgestattet. Die Feder, welche das Skelett auch als Federkiel benutzen könnte, denn, so Smith im Gedicht, *„[...] the ‚pen is mightier than the sword'"*[488], bleibt unberührt am Hut. Stattdessen „hängt das Skelett immer noch an der Maschinenpistole". Wisotzki fasst zusammen, dass Smith moderne Waffentechnik mit Motiven, die auf frühere Zeiten verweisen, wie beispielsweise dem mittelalterlichen Soldaten, dem Spruchbanner und der antiken Münze, kombiniere und so ein geschichtliches Panorama entwerfe, mittels dem er signalisiere, dass aus Profitgier zu jeder Zeit mit dem Verkauf von Waffen Geld verdient wurde.[489]

3.6.1.4 *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* (1938-39)

> *„Amidst the field of broken umbrella blossoms stands the balancing act by the muscleman and his accomplice. The trained seal does the ball act. For the parade the torchlight is represented by two faces under the same high hat.*
>
> *A veiled rat with pawn ball tail is atop the pork barrel wherein the porkers kiss. There is danger that the muscleman may have his achillean [sic!] heel nipped by the gila [sic!].*
>
> *The deadliest guns are not in the field but in the chancelleries!"*[490]

[488] Ebd. [Herv. i. O.].
[489] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 117ff.
[490] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.



Abb. 7
David Smith, *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*, 1938-39, Bronzeguss mit Silberpatina (?), 25,4 x 25,4 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: D. James Dee.

Smith verweist mittels der Medaille *Diplomats: Fascist and Fascist Tending* (Abb. 7) auf den Balanceakt der Diplomatie, der aufgrund des Faschismus oder den faschistischen Tendenzen einiger Diplomaten, aus dem Gleichgewicht zu geraten scheint.

Mit den kaputten Regenschirmen, welche vom oberen Rand der Medaille in deren Mitte fallen, spiele Smith konkret auf eine Person an, welche in den Augen des Künstlers ein gutes Beispiel für fehlgeschlagene Diplomatie darstelle, den bereits erwähnten britischen Premierminister Chamberlain und dessen Appeasement-Politik. Chamberlain, so ist anzumerken, sei oftmals mit Regenschirm abgelichtet worden, daher das Motiv. Der britische Premierminister war 1938 maßgeblich am „Münchner Abkommen" beteiligt, in welchem Hitler die Erlaubnis erteilt wurde, das Sudetenland an Deutschland anzugliedern. Laut Wisotzki wurde diese Entscheidung bereits zum damaligen Zeitpunkt kritisch diskutiert. Insbesondere der linke Flügel habe die Meinung vertreten, dass Chamberlain seine Zusage nur in der Hoffnung gegeben habe, Hitler möge seinen Feldzug gen Osten fortsetzen und letztlich die ehemalige Sowjetunion beziehungsweise den Kommunismus bekämpfen. Diese Arbeitsphilosophie verdeutliche Smith mittels zweier Balanceakte.[491] Zum einen balanciert ein Seehund am linken unteren Medaillenrand einen Ball. Zum anderen zeigt Smith, *„[a]midst the field of broken umbrella blossoms [...] the balancing act by the muscleman and his accomplice."*[492] Der Muskelmann, in Seitenansicht am unteren Medaillenrand dargestellt, hält eine Stange, an deren oberem Ende sich die im Gedicht genannte „Komplizin" befindet. Der Mann hält die Stange mit beiden Händen fest umklammert. Seine Pose, die angewinkelten Knie, der zurückgelehnte Körper sowie die angespannten Muskeln, verdeutlichen zudem die Schwere seines Gewichts. Es ist fraglich, wie lange der Mann die Frau noch halten kann, denn einerseits neigt sich die Stange bereits dem Boden entgegen,

[491] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 120f.
[492] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.

zum anderen spricht Smith in seinem begleitenden Gedicht von der Gefahr *„[...] that the muscleman may have his achillean [sic!] heel nipped by the gila [sic!].“*[493] Smith spielt in dieser Zeile auf den griechischen Helden Achilles an. Dessen Mutter hatte ihn im Unterweltfluss Styx gebadet, um ihn unverwundbar zu machen. Da sie ihn an der Ferse festhielt, blieb diese Stelle, die Achillesverse, vom Wasser unberührt und somit verwundbar.[494] Folglich läuft der Muskelmann Gefahr, von der giftigen Gila-Krustenechse, an seiner verwundbaren Stelle gebissen zu werden. Der Balanceakt, und im übertragenen Sinne die Diplomatie, sind gefährdet.

Bezüglich der sich küssenden Schweine im Fass am rechten Medaillenrand ist anzumerken, dass militärische Gegner auf Spottmedaillen über die Jahrhunderte auch mittels Tier-Allegorien charakterisiert und gleichzeitig verlacht wurden[495]:

> *„Die Kriegsparteien werden häufig als Tiere allegorisiert, der deutsche Adler, der russische Bär, der gallische Hahn, die englische Bulldogge [...] waren allen Betrachtern bekannt. Um Gegner zu karikieren oder zu verlachen, wurden sie von Künstlern auch als Schwein oder Affe gezeigt.“*[496]

Auf Smiths Medaille übertragen könnten die Schweine folglich auf Diplomaten oder Machthaber anspielen, die sich prächtig miteinander amüsieren, statt der Ausbreitung des Faschismus Einhalt zu gebieten. Die letzte Zeile von Smiths

[493] Ebd.

[494] Vgl.: Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 3., überarb. Aufl., Darmstadt 2009, S. 343.

[495] Vgl.: Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke 2000, S. 262. Siehe auch: Medals of Dishonour 2009, S. 12.

[496] Meinold, Markus: Weltkriegsmedaillen im Spektrum der Propagandamedien, in: Zühlke 2000, S. 263.

Gedicht macht deutlich, *„[t]he deadliest guns are not in the field but in the chancelleries!"*[497]

3.6.1.5 *Private Law and Order Leagues* (1939)

> *„Black Legion – Klan – Bund – fordstream [sic!] of Americanism. From the pulpit the roose [sic!] hangs – their christ [sic!] was not a jew [sic!].*
>
> *Hoods are on the horizon. The tree has roots and bore fruit for vultures. The sacred cow with pumphandle [sic!] tail rides high on the moon.*
>
> *Liberty and classic foo: Women are caught in the act in the house of girdles, or tethered in bushes with a sack over the head, or peep from behind the flag still carrying the nation hatchet – the hounds lick and smell.*
>
> *The superamerican [sic!] rises from the pit of mediaevalism [sic!] and by the grace of modern industrialism is aiming directly at you."*[498]

Mittels der Medaille *Private Law and Order Leagues* (Abb. 8) nehme Smith insbesondere auf das damalige Zeitgeschehen in den Vereinigten Staaten Bezug. Rechtsradikale Gruppierungen wie der Ku-Klux-Klan, der Amerikadeutsche Volksbund und die Schwarze Legion, allesamt Bewegungen, welche laut Wisotzki in den 1930er-Jahren in den USA beträchtlich an Einfluss gewinnen, stelle Smith auf eine Stufe mit dem Nationalsozialismus[499]. Zugleich habe Smith in der Erstarkung jener rechtsradikalen Gruppen einen Beweis für die Ausbreitung des Faschismus gesehen.[500]

---

[497] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.
[498] Ebd., [S. 9]. Siehe auch: Ebd.
[499] Vgl.: Batchelor (1991), S. 73.
[500] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 121.



Abb. 8
David Smith, *Private Law and Order Leagues*, 1939, Bronzeguss, 27,3 x 27,3 x 2,5 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

Zunächst macht Smith durch eine Reihe von Motiven auf die Gruppierungen aufmerksam. Am linken als auch am unteren Medaillenrand sind jeweils bewaffnete Anhänger der Schwarzen Legion und des Ku-Klux-Klans dargestellt. Ersterer kann durch Smiths Anmerkung am linken Rand des „Explanation Sheets" (Abb. 2) eindeutig identifiziert werden, letzterer aufgrund der spezifischen Bekleidung. Zudem besteht der Gebirgszug im Hintergrund der Medaille unverkennbar aus den Kapuzen der Klanmitglieder, worauf Smith im dazugehörigen Gedicht zusätzlich mit dem Satz *„[h]oods are on the horizon [...]"*[501] eingeht. Smith stellt aber nicht nur die Anhänger dar. Er zeigt gleichzeitig, welcher grausamen Mittel sich beispielsweise der Ku-Klux-Klan bediente, um die Vormachtstellung der weißen Bevölkerung auszubauen: Erniedrigte Frauen am linken und rechten Medaillenrand, gelynchte Personen, die im Hintergrund von einem Baum hängen und allgemeine Bedrohung durch Waffengewalt.

Neben der Darstellung der Mitglieder und deren Machenschaften verweist Smith darüber hinaus mittels einiger Motive auf die Verbindung zwischen rechtsradikalen Gruppierungen und der Kirche. So zeigt Smith in der Medaillenmitte eine Kanzel, die sich unerwarteter Weise in einen Galgen verwandelt, von welchem eine Schlinge baumelt. Auf der Kanzel selbst predigt wild gestikulierend ein Anhänger des Ku-Klux-Klans. Von der Brüstung erheben sich des Weiteren zwei Säulen oder Pfosten, auf denen Smith jeweils eine körperlose Hand positioniert. Eine Hand, die laut Wisotzki von einer amerikanischen Flagge hinterfangen ist, ist zum Hitlergruß erhoben. Die andere hält eine Art Spritzvorrichtung, *„the hand of fire used in lynching [...]"*[502], so von Smith laut Wisotzki auf dem dazugehörigen „Explanation Sheet"[503] näher beschrieben.

[501] Medals for Dishonor 1940, [S. 9]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.
[502] Wisotzki 1988, S. 122 [i. O. teilw. herv.].
[503] Auf dem mir vorliegenden „Explanation Sheet" (Abb. 2) ist dieser Satz nicht vermerkt. Nur der Teilsatz *„the hand of fire"* ist im Gedicht links neben der Medaille auffindbar. Im erwähnten Ausstellungskatalog der Medaillen, erschienen 1940, ist weder die längere, noch diese kurze Version zu finden.

Gemeint sei damit das Gas, mittels dessen die erhängten Körper eingespritzt und anschließend verbrannt worden seien. Am oberen Ende scheint der Galgen zudem über die Wurzeln mit einem Baum verbunden zu sein. An diesem baumeln acht erhängte Personen. Kanzel und Baum ähneln darüber hinaus einem Motiv aus der christlichen Ikonografie, der „Wurzel Jesse“. Smiths eventuelle Anspielung auf den Stammbaum Christi, könnte der Unterstützung der Gedichtszeile „*[...] their christ [sic!] was not a jew [sic!] [...]*“[504] dienen.

Auf eine Verbindung zwischen der Kirche, den rechtsradikalen Gruppierungen in den USA und dem Nationalsozialismus verweist Smith darüber hinaus durch eine Motivgruppe am linken Medaillenrand, oberhalb des Anhängers der Schwarzen Legion. Er stellt drei Kreuze dar: ein brennendes – neben den weißen Kapuzengewändern, eines der bekanntesten Symbole des Ku-Klux-Klans – ein Hakenkreuz und eines, welches einen Gekreuzigten zeigt.[505]

3.6.1.6 *War Exempt Sons of the Rich* (1939-40)

> *„The shape suggests a large coin comprised of smaller coins:*
>
> *The monkey fan dances on war drum with carnival lights.*
>
> *The polo boy does his bit – tilts at the birdhouse windmill – the lady of the sun cools air and land for him – the dog follows.*
>
> *The café lady pours herself into her own cocktail glasses to be auctioned for thirst quenchers – we do much for charity – we have our milk funds, fall out of bed, catch greased pigs.*
>
> *The entertainers must be fed from rubber bottles.*
>
> *On the backs of worker and soldier rest the joys of exempt sons – the cherries swing `round the clock, bluebirds fly*

[504] Medals for Dishonor 1940, [S. 10]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[505] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 122.

away with the topper – the dial is tuned, the needle points, the sign is one way – the beribboned knife cuts pieces – the family fortune increases.

The Greek on this medal is slang for soft cookies.“[506]

Wie Smith im Titel *War Exempt Sons of the Rich* bereits andeutet, prangert der Künstler in dieser Medaille, wie bereits in *Munition Makers*, das kapitalistische System an. Genauer gesagt kritisiert Smith die Möglichkeit reicher Söhne sich, aufgrund ihrer finanziellen Mittel, vom Militärdienst freikaufen zu können.

Auf dem rechteckigen Bildgrund von *War Exempt Sons of the Rich* (Abb. 9) befinden sich fünf erhabene Bildfelder. Auf die spezielle Form dieser Medaille geht Smith in der ersten Zeile seines Gedichts ein: *„The shape suggests a large coin comprised of smaller coins [...]“*[507]. Wisotzki ist der Ansicht, dass Smith mittels dieser Zeile nicht nur auf die antiken Münzen und Siegel verweisen möchte, die ihn mitunter zur Anfertigung der Medaillenserie bewogen. Sie ist zudem der Meinung der Künstler spiele mittels der Bildfelder, welche Smith im Gedicht als „Münzen“ identifiziert, auf den Kapitalismus im Allgemeinen an. Dieser ist letztlich der Auslöser für die Thematik der Medaille.

Die fünf Bildfelder selbst lassen sich thematisch unterteilen. In den vier kleineren setzt sich Smith, so Wisotzki, auf satirische Art und Weise mit dem Leben und den Beschäftigungen der Reichen kritisch auseinander. Das fünfte Bildfeld verdeutlicht, auf wessen Rücken dieses vergnügliche und unbeschwerte Leben der Wohlhabenden und vom Militärdienst befreiten Söhne ausgetragen werde, nämlich *„[o]n the backs of worker and soldier [...]“*[508]. Bei einem der zwei Männer in Seitenansicht handelt es sich laut Gedicht folglich um einen Soldaten. Dieser stände repräsentativ für diejenigen Söhne, welche nicht das nötige Kleingeld aufbrächten, um den Militärdienst umgehen zu können, so Wisotzki.

---

[506] Medals for Dishonor 1940, [S. 10]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[507] Ebd.
[508] Ebd.



Abb. 9
David Smith, *War Exempt Sons of the Rich*, 1939-40, Bronzeguss, 26 x 22,9 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

Aufgrund der speziellen Ausrüstung, welche der Mann links neben dem Soldaten in den Händen trägt, könne es sich bei diesem nur um einen Schweißer handeln. Smith, der wie bereits erwähnt in den 1920er-Jahren ebenfalls als solcher tätig war, verdeutliche mit diesem Motiv, auf wessen Seite er stehe.[509]

3.6.1.7 *Cooperation of the Clergy* (1939)

> *„War fatalism of all the clergy – deveighers [sic!] of Christ`s hebrew [sic!] ancestry – acceptors of religious dominance over fascist conquest.*
>
> *Angel Gabriel blows the tuba, wearing Coughlin`s glasses – while various sects in unison man the anti-aircraft into the heavens – not to kill mankind but to shoot merely ducks – to incite the lame in mind.*
>
> *The chalice cups and the rights of sacrament – to drink the blood and partake of the body. Tentacles hold down the cloth and keep the book open."*[510]

Mit dem Titel *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10) macht Smith erneut auf die Thematik der Medaille aufmerksam. Smith attackiere in dieser die Kirche, welche die Ausbreitung des Faschismus unterstützte.[511]

Beispielsweise schwebt am oberen Medaillenrand eine Figur in Seitenansicht. Smith identifiziert sie in seinem Gedicht als *„Angel Gabriel"*. Dieser *„[...] blows the tuba, wearing Coughlin`s glasses [...]"*[512]. In dieser Zeile spielt der Künstler folglich auf den bereits erwähnten katholischen Radiopriester Coughlin an, der

[509] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 124-129.
[510] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[511] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 129.
[512] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.



Abb. 10
David Smith, *Cooperation of the Clergy*, 1939, Bronzeguss, 27,3 x 26 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

durch seine antisemitischen Hetztiraden bekannt wurde, welche er in den 1930er-Jahren in den USA über das Radio verbreitete.[513] Mit der Darstellung Coughlins als „Erzengel Gabriel", der innerhalb der christlichen Ikonografie als Überbringer von Gottes Botschaften gilt[514], kritisiert Smith die Rolle der Kirche als Verbreiter faschistischen Gedankenguts auf das schärfste.

Um darüber hinaus den *„[w]ar fatalism of all the clergy [sic!] [...]"*[515], so Smith in der ersten Zeile des dazugehörigen Gedichts, darzustellen, kombiniere er christliche Motive mit einer Kampf- beziehungsweise Jagdszene.[516] So befindet sich neben einem Altar mit liturgischen Gefäßen und einem aufgeschlagenen Buch, vermutlich der Bibel, eine Dreiergruppe in Rückenansicht. Der Künstler bezeichnet diese als *„[...] various sects"*, welche *„in unison man the anti-aircraft into the heavens [...]"*[517]. Bei den drei Personen handelt es sich folglich um Sektenanhänger, wobei die linke Figur aufgrund ihrer sakralen Kopfbedeckung, einer Mitra, als kirchlicher Würdenträger zu identifizieren ist. Sie bedienen eine Flakartillerie, *„[...] not to kill mankind but to shoot merely ducks – to incite the lame in mind [...]"*[518]. Motiv und Gedichtzeile machen folglich auf satirische Art und Weise deutlich, wie gering Smith das geistige Leistungsvermögen dieser Anhänger einschätzte. Zudem merkt Wisotzki an, dass Smith Religion als Krücke für die Schwachen betrachtete.[519]

3.6.2 Die Vernichtung

Nachdem die Kriegsvorbereitungen in Form von Propaganda, Aufrüstung und Schaffung von Verbündeten abgeschlossen sind, ist der Krieg in den folgenden

[513] Vgl.: Ehlen, Thomas Peter: Eine Stimme Amerikas: Charles Coughlin und die internationale Politik 1930-1942, Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1993, S. 6, 193f.
[514] Vgl.: Giorgi, Rosa: Engel, Dämonen und phantastische Wesen, Berlin 2004 (= Bildlexikon der Kunst, 6), S. 360.
[515] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[516] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 129.
[517] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[518] Ebd.
[519] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 129.

vier Medaillen *Death by Gas, Bombing Civilian Populations, Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* und *Death by Bacteria* in vollem Gange. Neben der Darstellung der Täter, steht die Vernichtung und Ermordung Unschuldiger im Vordergrund.

3.6.2.1 *Death by Gas* (1939-40)

> *„The spectre sprays heavy gas – the mother has fallen – flaming and eaten lungs fly to space where planets are masked. Two bare chickens escape in the same apparatus. The death venus [sic!] on wheels holds aloft the foetus who, from environment, will be born masked.*
>
> *The immune goddess in the boat hangs to the handle of a tattered umbrella ... She wears a chastity mask and blows her balloon. The peach pits were saved in the last war."*[520]

Mittels der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) weist Smith zunächst auf die Bedrohung hin, welche von Gas als Waffe ausgeht. Er verdeutlicht, wie sich die Angst vor einem drohenden Unheil auf das alltägliche Leben der Menschen auswirkt. Diese Angst setze Smith, so Wisotzki, mit einer Reihe von phantastischen Motiven um, wie beispielsweise der Gasmaske beziehungsweise der Darstellung von Tieren, oder Planeten als Gasmaskenträger.

Gas als Waffe wurde laut Wisotzki erstmals während des 1. Weltkriegs eingesetzt. Als die Befürchtung vor einem erneuten Krieg in den 1930er-Jahren zugenommen habe, sei gleichzeitig die Angst vor Gasangriffen gegen die Zivilbevölkerung gewachsen. Die Bevölkerung sei mittels Übungen auf den Ernstfall vorbereitet worden. Zugleich löste diese entschiedene Herangehensweise

[520] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.



Abb. 11
David Smith, *Death by Gas*, 1939-40, Bronzeguss, 26,7 x 29,2 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: D. James Dee.

bizarre Reaktionen aus, beispielsweise die Veröffentlichung von Abbildungen, die Elefanten mit Gasmaske darstellten, so Wisotzki.[521] Es bleibt jedoch nicht bei der Bedrohung. Smith stellt in seiner Medaille *Death by Gas* darüber hinaus einen tatsächlichen Gasangriff dar sowie dessen Opfer, verdeutlicht durch die weibliche Figur am linken unteren Medaillenrand. Ausgeführt wird der Angriff von einem fliegenden menschlichen Skelett am linken Medaillenrand. Smith beschreibt es mit den Worten *„[t]he spectre sprays heavy gas [...]“*[522]. Am rechten Medaillenrand befindet sich eine weitere Todesfigur, so Wisotzki, *„[t]he death venus [sic!] on wheels [...]“*[523]. Venus, eigentlich die Göttin der Liebe und Schönheit, der Fruchtbarkeit, aber auch des sexuellen Begehrens, verkehrt Smith in eine „Todesvenus“. In ihren über dem Kopf ausgestreckten Armen hält sie einen Fötus, der bereits eine Gasmaske trägt. Laut Wisotzki stehe dieser Fötus für die Gefahr, welche Gas bereits für ungeborenes Leben berge.[524]

3.6.2.2 *Bombing Civilian Populations* (1939)

> *„The Stuka storks fly high and drop eggs. The statue has been blown apart revealing a 13th Century concept of a Caesarean.*
>
> *The baby is on the bomb – the bomb is in the high-chair – the earth is torn and cracked – the buildings are shattered.“*[525]

Laut Wisotzki ist *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12) eindeutig von Picassos monumentalem Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937) inspiriert worden.[526] Wie auch Picasso lenkt Smith mittels seiner Medaille den Fokus auf die Opfer des Kriegsgeschehens: Die Zivilisten, genauer gesagt, die Frauen und Kinder.

---

521 Vgl.: Wisotzki 1988, S. 130f.
522 Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
523 Ebd.
524 Vgl.: Wisotzki 1988, S. 133.
525 Medals for Dishonor 1940, [S. 12]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.
526 Vgl.: Wisotzki 1988, S. 134.



Abb. 12
David Smith, *Bombing Civilian Populations*, 1939, Bronzeguss, 25,4 x 25,4 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

„The Stuka storks fly high and drop eggs [...]"[527], so Smith in der ersten Zeile des begleitenden Gedichts. Mit „Stuka" verweist der Künstler auf deutsche Sturmkampfflugzeuge, die im Spanischen Bürgerkrieg bei der Bombardierung der baskischen Stadt Guernica im April 1937 erstmals zum Einsatz kommen. Sie hinterlassen sowohl in der Realität als auch auf Smiths Medaille, Elend und Verwüstung, denn *„[t]he baby is on the bomb – the bomb is in the high-chair – the earth is torn and cracked – the buildings are shattered."*[528]

Die explosive Kraft der Bomben spiegelt sich darüber hinaus in der weiblichen Figur im Zentrum der Medaille wider, deren aufgeklappte Bauchdecke einen Blick auf den ungeborenen Fötus freigibt. *„The statue has been blown apart"*, so Smith in Bezug auf dieses Motiv, *„revealing a 13th Century concept of a Caesarean [...]"*[529]. Wie bereits bei *Munition Makers* geschehen, vergleiche Smith auch mittels dieser Darstellung, zeitgenössische Brutalität mit derjenigen des Mittelalters.[530]

3.6.2.3 *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* (1939)

> *„The cruiser has scored – the spirits of the sunken hold aloft the fish from the sea – Venuses whose hair is seaweed float upward to meet the newcomers.*
>
> *The hospital ship founders – the drowned family gathers in a lifeboat. Schools of fish have little to learn from mankind. Man is tentacled by the sea-terror."*[531]

Laut Wisotzki ist das besondere an der Medaille *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* (Abb. 13), dass Smith deren Thematik mittels eines in sich

[527] Medals for Dishonor 1940, [S. 12]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.
[528] Ebd.
[529] Ebd.
[530] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 134.
[531] Medals for Dishonor 1940, [S. 13]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.



Abb. 13
David Smith, *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships*, 1939, Bronzeguss, 22,2 x 30,5 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

geschlossenen Bildprogramms umsetzt.[532] Wie bereits in *Bombing Civilian Populations* der Fall, rückt Smith erneut sowohl die unschuldigen Opfer eines Kriegs in den Mittelpunkt des Interesses als auch die Verursacher des Unglücks, und zwar sehr klein im Hintergrund der Medaille.

Eine Linie, die Wasseroberfläche, durchläuft am oberen Rand die Medaille. Resultat dieser Linie ist die Unterteilung in eine, auf der einen Seite verhältnismäßig überschaubare Welt oberhalb des Wasserspiegels, welche in etwa ein Viertel der Medaillenfläche in Anspruch nimmt. Das Schiff, welches für das Unglück verantwortlich ist – es ist mit Kanonen beladen und zudem fügt Smith im Gedicht hinzu *„[t]he cruiser has scored [...]"*[533] – ist am Horizont vage auszumachen. Auf der anderen Seite nimmt ein gewaltiges Unterwasserszenario, das, wie der Titel schon vermuten lässt, von sinkenden Schiffen und ertrinkenden Passagieren, den Opfern des Kriegsgeschehens, dominiert wird, drei Viertel der Medaillenfläche ein. Eines der Schiffe, welches fast die gesamte linke Unterwasserhälfte ausfüllt, trägt am Heck ein Kreuzsymbol.

Da Smith in seinem Gedicht ein „Krankenhausschiff" erwähnt, kann es sich bei dem Zeichen nur um das „Rote Kreuz", folglich um ein Rot-Kreuz-Schiff handeln. Während Smith in *Propaganda for War* die Klarinette spielende, Kriegspropaganda verbreitende Frau als *„red cross nurse"*[534] bezeichnet, die Rot-Kreuz Gesellschaft demzufolge in ein negatives Licht rückt, zählt die Organisation in dieser Medaille, so Wisotzki, zu den Kriegsgeschädigten.[535]

Zu den weiteren Opfern gehört eine *„[...] drowned family"*[536], so Smith im dazugehörigen Gedicht. Diese *„gathers in a lifeboat."*[537] Oberhalb dieses Rettungsbootes, in dem sich die kleine Familie aufhält, zieht ein Fischschwarm vorbei.

[532] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 135.
[533] Medals for Dishonor 1940, [S. 13]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.
[534] Ebd., [S. 6]. Siehe auch: Ebd., frame 26.
[535] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 136.
[536] Medals for Dishonor 1940, [S. 13]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.
[537] Ebd.

Smith bezeichnet ihn als *„[s]chools of fish“*[538]. Diese, so zieht der Künstler Bilanz, haben *„[...] little to learn from mankind.“*[539]

3.6.2.4 *Death by Bacteria* (1939)

> *„Gloved hands hold test tubes emitting froth of bacteria disseminated from the music harp symbolizing death music. The foetus is balanced on the harp column – rats for cultures – germs pour from flasks – music bars provide places for notes and rat dung to rest. From a flask the culture eats the earth in furrows – the dead lie in seas marked by common crosses.*
>
> *The coffin plows on toward the skeleton of past histories and the moulds of excavated wonders.“*[540]

Death by Bacteria ist die letzte Medaille des Themenkomplexes „Vernichtung“. Während Smith in den beiden zuletzt genannten Medaillen schwerpunktmäßig die unschuldigen Opfer des Krieges darstellt, so liegt der Fokus sowohl dieser Medaille als auch in Smiths *Death by Gas* bei den Tätern.

Im Mittelpunkt der Medaille (Abb. 14) stehen drei körperlose, laut Gedicht „behandschuhte Hände“. Vom Handgelenk abwärts sind diese sowohl miteinander als auch mit einem weiteren Objekt, genauer gesagt einer Harfe, verbunden. Laut Wisotzki sind die Hände mit Labortätigkeiten beschäftigt, welche allesamt tödliche Stoffe fabrizieren, die am Ende, so deutet bereits der Titel an, zum „Tod durch Bakterien“ führen.[541] So hält die Hand am linken oberen Medaillenrand beispielsweise zwei Reagenzgläser umschlossen, aus denen etwas austritt, das Smith im dazugehörigen Gedicht als *„[...] froth of bacteria“*

---

[538] Ebd.
[539] Ebd.
[540] Ebd., [S. 14]. Siehe auch: Ebd., frame 30.
[541] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 137.



Abb. 14
David Smith, *Death by Bacteria*, 1939, Bronzeguss, 25,4 x 25,4 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: D. James Dee.

bestimmt, *„disseminated from the music harp symbolizing death music [...]“*[542]. Diese Gedichtzeile lässt sich in Kombination mit dem Motiv so deuten, dass die Harfe den „Bakterienschaum“ in Form von tödlicher Musik verbreitet. Mittels der zweiten Hand, welche eine Ratte ausdrückt, die daraufhin auf zusätzliche Harfensaiten kotet, unterstreicht Smith die tödliche Wirkung der Musik darüber hinaus. Die dritte Hand verteilt eine Flüssigkeit von einem Fläschchen auf zwei. Unterhalb der Harfe ist solch ein Fläschchen umgefallen. *„From a flask“*, so Smith diesbezüglich in seinem Gedicht, *„the culture eats the earth in furrows [...]“*[543].

Im unteren Drittel der Medaille stellt Smith die Folgen der beschriebenen Labortätigkeiten dar. Über und unter der Erde befinden sich Särge, Leichen und ein Skelett. Zudem liegen die Toten im Meer, *„[...] marked by common crosses.“*[544]

3.6.3 Die Auswirkungen des Krieges

Während thematisch bislang die Vorbereitung sowie der tatsächlich stattfindende Krieg im Mittelpunkt der Betrachtung standen, so behandelt Smith in den letzten vier Medaillen *Reaction in Medicine*, *Elements Which Cause Prostitution*, *Food Trust* und *Scientific Body Disposal* die schrecklichen Auswirkungen einer kriegerischen Auseinandersetzung für die Zivilbevölkerung.

3.6.3.1 *Reaction in Medicine* (1940)

> *„Complete and replete in sections of science – the surgeon performs an operation on the body instrument – the music is in shreds – Faith sabotaged – old ways discarded.*

[542] Medals for Dishonor 1940, [S. 14]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[543] Ebd.
[544] Ebd.

> *Science on the lookout – Death climbs a wall. Beyond the amphitheatre wall lie the contorted bodies of those in need.*"[545]

Durch die Komposition, eine annähernd perspektivische Darstellung von Innenräumen, setzt sich *Reaction in Medicine* (Abb. 15) vom Rest der Serie ab. In den vierzehn übrigen Medaillen vollzieht sich die Handlung, wenn überhaupt eine räumliche Wirkung mittels der Anwendung von Perspektive geschaffen wurde, in der Außenwelt.

Am Beispiel der „American Medical Association" (kurz AMA) – die Inschrift *„ama"* am oberen Medaillenrand macht dies deutlich – thematisiert Smith in der Medaille *Reaction in Medicine* kritisch das Gesundheitssystem der Vereinigten Staaten von Amerika. 1847 gegründet, handelt es sich bei dieser Vereinigung laut Elizabeth Toon um einen Zusammenschluss von Ärzten, zur Verbesserung und Stärkung ihres Berufsstands. Vor allem im 19. Jahrhundert sei der medizinische Markt recht unübersichtlich gewesen, denn, neben der Allgemeinmedizin existierte eine Bandbreite an alternativen Heilmethoden – beispielsweise, wie bereits erläutert, die „Patentmedizin" – welche die Autorität der Allgemeinmedizin bedrohte. Zu der Zeit als Smiths Medaille entsteht, hatte die Vereinigung einen zweifelhaften Ruf. So verurteilte die „American Medical Association" beispielsweise aus Eigennutz die Befürworter von staatlichen Gesundheitsprogrammen oder von staatlich geförderten Krankenversicherungen.[546] Diese gegnerische Haltung der „American Medical Association" gegenüber der, wie Smith sie selbst in einem weiteren Briefwechsel mit McCausland nennt, *„social medicine"*[547], habe jährlich zu 200.000 Toten geführt.

[545] Ebd.
[546] Vgl.: Toon, Elizabeth: American Medical Association, in: The Oxford Companion to United States History, hg. Paul S. Boyer, New York 2001, S. 33.
[547] Briefwechsel [2] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.



Abb. 15
David Smith, *Reaction in Medicine*, 1940, Bronzeguss, 22,9 x 26 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

Des Weiteren begründet Smith die Auseinandersetzung mit diesem Thema und dessen Berechtigung innerhalb seiner Serie mit der Aussage, *„[...] that this is like prostitution, starvation etc. [and] is increased in wartime.“*[548]

In seiner Medaille gewährt Smith dem Betrachter Einblick in eine Reihe von Innenräumen, die zwar aneinander grenzen, aber nicht mittels Türen oder ähnlichem miteinander verbunden sind. Eine Wand, welche die Medaille von der linken bis zur rechten Seite halbkreisförmig durchzieht, führt eine Trennung in zwei ungefähr gleichgroße Hälften nach sich. In den Räumen oberhalb dieser Wand verfolgt die Wissenschaft *„[c]omplete and replete [...]“*[549] ihre eigenen Interessen. Es wird, so Wisotzki, Geld angehäuft, dem Vergnügen gefrönt und experimentiert.[550] Auf letztere Tätigkeit weist Smith in seinem Gedicht hin, in dem er festhält, dass *„[...] the surgeon performs an operation on the body instrument [...]“*[551]. Wie in der vorangegangenen Medaille nutzt Smith zum Ausdruck seiner Kritik auch hier den symbolischen Gehalt von Musikinstrumenten, deren *„[...] wichtigste Aufgaben [...]“*, so Kretschmer, *„Lobpreis und Heilwirkung [...]“*[552] sind. Während in *Death by Bacteria* dieser positive Symbolgehalt aufgrund äußerer Einwirkung in Todesmusik verwandelt wird, wird das anthropomorphe Instrument in *Reaction in Medicine* gänzlich zerstört. *„[T]he music is in shreds [...]“*[553], so Smith im dazugehörigen Gedicht. In der unteren Hälfte der Medaille, *„[...] [d]eath climbs a wall. Beyond the amphitheatre wall“*, befinden sich *„[...] the contorted bodies of those in need.“*[554] Mit einer Muschel auf der halbkreisförmigen „Amphitheatermauer“[555] deutet Smith an, dass die im Gedicht erwähnten wirklich Notleidenden, von den Medizinern unbeachtet,

[548] Ebd.
[549] Medals for Dishonor 1940, [S. 14]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[550] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 138f.
[551] Medals for Dishonor 1940, [S. 14]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[552] Kretschmer 2011, S. 291.
[553] Medals for Dishonor 1940, [S. 14]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[554] Ebd.
[555] Mit der Erwähnung der „Amphitheatermauer“ im Gedicht, könnte Smith darauf anspielen, dass sich die Notleidenden von den Medizinern unbeachtet, auf einer Bühne befinden, gut sichtbar für das imaginäre Publikum in Form des Betrachters.

sich selbst überlassen bleiben. Da Muscheln, so Kretschmer, *„[...] auch als Sinnbild des Grabes [galten], aus dem der Mensch auferstehen wird, und [...] so als symbolische Grabbeigabe im frühen Christentum verwendet [wurden][...]“*[556] ist anzunehmen, dass die Notleidenden dem Tode geweiht sind.

Smiths damalige Kritik am katastrophalen Zustand des amerikanischen Gesundheitssystems hat nicht an Aktualität verloren.

3.6.3.2 *Elements Which Cause Prostitution* (1939)

> *„The land is cushioned – the bowl has the sponge – the fern has futility – the anchor of hearts is ashore – the vulture disembowels. Salvarsan needles to the shamefully stricken – the wine is spilled – both eagles fly to the rescue.*
>
> *Shamefully she stands knee deep in classic water – her body eaten and pitted with holes. The preventative balloon trails sandbags. The body stands dissected by extant mediaeval concepts.“*[557]

Laut Wisotzki geht es Smith in dieser Medaille (Abb. 16), anders als im Titel *Elements Which Cause Prostitution* angedeutet, nicht primär um die Ursachen von Prostitution, sondern, so verdeutlichten die Motive, um deren Folgen.[558] Wiederum rückt er die Opfer ins Zentrum seines Interesses, hier in Form von gepeinigten Frauen. Auf zwei möchte ich im Folgenden eingehen. Die erste Frau, das eindrucksvollste Motiv der Medaille, befindet sich etwas rechts von der Mitte und reicht vom unteren bis zum oberen Medaillenrand. *„Shamefully she stands knee deep in classic water [...]“*[559], so Smith im dazugehörigen Gedicht. Ihre schamvolle Pose, der nach rechts unten geneigte Kopf, der rechte Arm

[556] Kretschmer 2011, S. 290.
[557] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[558] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 141.
[559] Medals for Dishonor, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.



Abb. 16
David Smith, *Elements Which Cause Prostitution*, 1939, Bronzeguss, 21,9 x 26,7 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

schützend vor den Augen, die linke Hand die Scham verdeckend, ist laut Wisotzki eine leichte Abwandlung der „Venus pudica". Ihr Körper ist *„[...] eaten and pitted with holes [...]"*[560]. Im „Explanation Sheet"[561] präzisiere Smith diese Löcher noch mit den Worten *„worm eaten"*[562].[563] Laut Kretschmer verweise ein von Würmern zerfressener Körper auf die Vergänglichkeit und könne die Personifikation des Todes oder der Frau Welt kennzeichnen.[564] An dieser Stelle wird Smiths ambivalentes Verhältnis gegenüber Frauen[565] innerhalb der Medaillenserie sichtbar. Der Künstler stellt sie einerseits als mahnendes Opfer dar. Auf der anderen Seite verkörpert die Liebesgöttin Venus aufgrund des von Würmern zerfressenen Körpers gleichzeitig den Tod und wird dadurch zu einem Sinnbild der Bedrohung. Dieses ambivalente Gefühl gegenüber der Frau verdeutlicht Smith ebenfalls durch das zweite Frauenmotiv. Am rechten Medaillenrand, direkt auf der Horizontlinie, ist eine Frau in Seitenansicht dargestellt. Sie stützt sich auf ihren Ellbogen und Knien ab. In ihrem Rücken stecken zwei Spritzen, in der Außenseite ihrer Brust eine weitere. Mit der Zeile *„[...] Salvarsan needles to the shamefully stricken [...]"*[566] beschreibt Smith das Motiv in seinem Gedicht. 1910 eingeführt war Salvarsan das erste Medikament gegen die bis dahin tödlich verlaufende Geschlechtskrankheit Syphilis. Sie wurde hauptsächlich über Geschlechtsverkehr übertragen, wodurch Prostituierte insbesondere gefährdet waren.[567] Die brutale Darstellungsweise der

---

[560] Ebd.

[561] Das Estate of David Smith ist, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, nur in Besitz einiger Abbildungen von „Explanation Sheets" (Abb. 1-3). Dieses gehört nicht dazu.

[562] Explanation Sheet, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 140 [i. O. teilw. herv.].

[563] Vgl.: Ebd.

[564] Vgl.: Kretschmer 2011, S. 456. Siehe auch: Rosenfeld, Helmut: Tod, in: Lexikon der Christlichen Ikonografie, hg. Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid und Hugo Schnell, Bd. 4, Rom u.a. 1972, S. 327.

[565] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 97.

[566] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.

[567] Vgl.: „Salvarsan" in Munzinger Online-Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Aktualisiert mit Artikeln aus der Brockhaus-Redaktion, URL: http://www.munzinger.de/document/12019011304 (abgerufen von Badische Landesbibliothek am 11.3.2012, 11:24 Uhr.). Siehe auch: „Syphilis" in Munzinger Online-Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Aktualisiert mit Artikeln aus der Brockhaus-Redaktion, URL:

Injektion könne laut Wisotzki als Phallus-Symbol interpretiert werden. In diesem Falle ist die Frau wiederum das Opfer von Gewalt. Gleichzeitig, so Wisotzki, könne man das Motiv als Warnung vor Geschlechtskrankheiten lesen[568], so dass von ihr eine Bedrohung ausgeht.

Auf einen direkten Bezug zwischen Krieg und Prostitution in der Medaille selbst verzichte Smith. Nur mittels des Ankers am linken unteren Medaillenrand, den Smith im „Explanation Sheet" mit den Worten *„the navy ashore"*[569] näher beschreibe, verweise er auf das Militär, genauer gesagt auf deren schändliche Aktivitäten bei Landgang. Eine weitere Anmerkung im „Explanation Sheet", so Wisotzki, ist eindeutiger[570]: *„[S]ince middle ages military and Prostitutes are linked – the former unthinkable without the lat[t]er."*[571]

3.6.3.3 *Food Trust* (1938)

> *„The destroyers of natural resources – who burn coffee and corn – dump potatoes in rivers – burn cotton – put kerosene on oranges – to keep prices high – to profiteer while those who once produced – starve.*
>
> *The floating sections of sanitation – broken female dresser and pawn spectre.*
>
> *Boiled roots are foul with gas – the girl is covered with plague of snakes – the boy is naught but bone.*

http://www.munzinger.de/document/12021053913 (abgerufen von Badische Landesbibliothek am 11.3.2012, 11:25 Uhr.).
[568] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.
[569] Explanation Sheet, zit. n.: Ebd., S. 433, Fußnote 146 [i. O. teilw. herv.].
[570] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 139f.
[571] Explanation Sheet, zit. n.: Ebd., S. 140 [Herv. i. O.].

> *The plow lies fallow – the horse unseeded – the cross on the tabernacle is tied with bowknots. It is infected with vermin – vermin."*[572]

Auf einem schraffierten, wellig wirkenden Hintergrund der Medaille *Food Trust* (Abb. 17) befinden sich vier organische Bildfelder. Die formale Besonderheit der erhabenen Bildfelder weisen, wie bereits erwähnt, daneben nur zwei weitere Medaillen auf, die bereits besprochene Medaille *War Exempt Sons of the Rich* und die im Anschluss an diese Medaille folgende *Scientific Body Disposal*. Im Gegensatz zu diesen beiden ist die Form der Felder bei *Food Trust* organisch, die Bildfelder sind nur leicht erhaben, setzen sich also weniger deutlich vom Hintergrund ab und die Motive gehen zudem über die Bildfelder hinaus.

Mit dem Titel *Food Trust* gibt Smith bereits einen ersten Hinweis auf den thematischen Schwerpunkt der Medaille. Empfänger seiner Kritik sind die Lebensmittelkonzerne. Diese hält er, so gibt die erste Strophe des dazugehörigen Gedichts Auskunft, für *„[t]he destroyers of natural resources [...]"*[573]. Aus reiner Profitgier würden die Lebensmittelkonzerne die Preise künstlich in die Höhe treiben, in dem sie *„[...] burn coffee and corn – dump potatoes in rivers – burn cotton [...]"* und *„put kerosene on oranges [...]"*.[574] Smith macht die Lebensmittelkonzerne folglich, zwecks Gewinnmaximierung, für die Vernichtung von Nahrungsmitteln verantwortlich. Tatsächlich verabschiedete Präsident Roosevelt zur Bewältigung der Depression in den USA, im Rahmen seines „New Deal"-Programms, zahlreiche Sozial- und Wirtschaftsreformen, darunter, zur Unterstützung der Landwirte im Mai 1933, den „Agricultural Adjustment Act". Laut dem Historiker Udo Sautter wurde in einer Zeit der größten Not das Lebensmittelangebot durch eine Reihe von Maßnahmen reduziert, um die Preise für Nahrungsmittel in die Höhe treiben zu können.

---

[572] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.
[573] Ebd.
[574] Ebd.



Abb. 17
David Smith, *Food Trust*, 1938, Bronzeguss, 19,1 x 36,2 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

Beispielsweise habe man Farmern Prämien zur Stilllegung von Anbauflächen gezahlt und Schweine seien zu Düngemittel verarbeitet worden. Zudem erhöhten sich die Preise von Mais und Fleisch, da die Regierung diese Produkte angekauft habe.[575] Es ist anzunehmen, dass Smith in der ersten Strophe seines Gedichts auf diese Maßnahmen anspielt:

> *„The destroyers of natural resources – who burn coffee and corn – dump potatoes in rivers – burn cotton – put kerosene on oranges – to keep prices high – to profiteer while those who once produced – starve. [...]“*[576]

Die Motive auf der Medaille hingegen zeigen nicht die beschriebene Vernichtung der Lebensmittel, sondern stellen laut Wisotzki die Folgen dessen für die Bevölkerung dar.[577] Auf dem größten der vier Bildfelder, das in etwa die untere Medaillenhälfte in Anspruch nimmt, befinden sich beispielsweise zwei auf dem Rücken liegende, vermutlich tote, Pferde und ein kaputter Pflug. Smith schreibt in seinem Gedicht dazu, *„[t]he plow lies fallow – the horse unseeded [...]“*[578]. Pferde und Pflug werden nicht benötigt, vielleicht aufgrund der Regierungsmaßnahme, Felder brach liegen zu lassen?

Die Nahrungsmittelreduzierung und die daraus resultierende Erhöhung der Preise stellen möglicherweise den Grund dar, aus dem die Frau im linken Bildfeld sich gezwungen sieht, getrocknete Wurzeln zu kochen, die zu *„[...] gaseous indigestion“*[579] führen. Der Junge, der sich etwas unterhalb der Kochszene aufhält, ist laut Gedicht, *„[...] naught but bone [...]“*[580]. Zudem befindet sich auf dem Bildfeld ein Mädchen. Im ersten Moment erinnert das Motiv an Medusa, eine Figur aus der griechischen Mythologie. Bei näherer Betrach-

[575] Vgl.: Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika, 7., völlig überarb. u. erw. Aufl., Köln 2006, S. 392.
[576] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.
[577] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 143.
[578] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.
[579] Explanation Sheet, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 142 [i. O. teilw. herv.].
[580] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.

tung fällt jedoch auf, dass es sich bei diesem eher nicht um ein Ungeheuer mit Schlangenhaaren handelt, deren Blick die Menschen zu Stein werden lässt. Vielmehr scheint es selbst von der Schlange, die sich um ihren Körper gewickelt hat, bedroht zu werden. Smith merkt im Gedicht zudem an, *„[...] the girl is covered with plague of snakes [...]“*[581]. Unter Berücksichtung dieser Anmerkung versinnbildlichen die „Schlangen“ vielleicht das Böse, welches sowohl die Lebensmittelkonzerne aus Profitgier als auch die Regierungsprogramme mit ihren aberwitzigen Folgen, in Form einer „Plage“[582] über die Menschheit gebracht haben.

3.6.3.4 *Scientific Body Disposal* (1939)

> *„The song of sewage – dust to dust returneth, and life to food returneth – mass bombing and mass murder. Those who are meant not to be can be used – as fertilizer, as food for propaganda – transposed through modern industrial channels like pulpwood.*
>
> *Science, chemistry, and production line can dispose of masses of cadavers, turning them to good use – through the channels back to the cornucopia which again bears wheat.*
>
> *The circle repeats – the table again bears food.“*[583]

Die Medaille *Scientific Body Disposal* (Abb. 18) besitzt eine organische Grundform, auf der Smith sechs ovale, vom Hintergrund erhabene, Bildfelder anordnet. Erneut gibt der Titel, den man mit „wissenschaftliche Körperbeseitigung“ ins Deutsche übersetzen könnte, einen Anhaltspunkt. Während Smith in der

[581] Ebd.
[582] Diese „Schlangenplage“ erinnert zudem an die zehn Plagen aus dem Alten Testament, welche Gott zur Befreiung der Israeliten aus den Händen des Pharao über Ägypten brachte. (Vgl.: Poeschel 2009, S. 64.).
[583] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.

Medaille zuvor die Verschwendung von Nahrungsmitteln anprangert und dies anhand der Darstellung der Folgen für die Bevölkerung verdeutlicht, so kritisiert Smith hier den respektlosen Umgang mit menschlichem Leben.

Die einzelnen Felder auf der Medaille sind erstmalig miteinander verbunden. Es ist folglich davon auszugehen, dass die Motive zueinander gehören beziehungsweise thematisch aufeinander aufbauen. Laut Wisotzki beginnt der Vorgang im Bildfeld am linken unteren Medaillenrand.

Hinsichtlich der weiteren Reihenfolge, macht sie in ihrer Dissertation keine Angaben.[584] Möglichweiße stellen die vier ovalen Bildfelder um dieses herum, auf welchen zahlreiche menschliche Körper mittels unterschiedlichen Maschinen verarbeitet werden, das Innere der Lagerhalle auf Bildfeld eins dar. Nur das Feld am oberen Medaillenrand fällt dabei heraus, denn, statt Körpern werden Lebensmittel gezeigt.

Im dazugehörigen Gedicht macht Smith deutlich, was diese Motive im Einzelnen zu bedeuten haben:

> *„[...] Those who are meant not to be can be used – as fertilizer, as food for propaganda – transposed through modern industrial channels like pulpwood. Science, chemistry and production line can dispose of masses of cadavers, turning them to good use [...].“*[585]

„Diejenigen, die nicht gebraucht werden, können zu Nützlicherem verarbeitet werden, wie beispielsweise Dünger“. Dieser ist wertvoller als der Mensch zuvor, da, so Wisotzki, die Nahrungsmittelproduktion durch den Dünger

[584] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 143.
[585] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.



Abb. 18
David Smith, *Scientific Body Disposal*, 1939, Bronzeguss, 24,1 x 26,7 x 2,2 cm, Collection of The Estate of David Smith © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: David Heald.

verbessert wird.[586] *„[...] [L]ife to food returneth. [...] The circle repeats – the table again bears food."*[587]Aus den Körpern, dem Leben, wird Nahrung, zu sehen im oberen Bildfeld, die wiederum am Leben erhält. Der Kreislauf ist geschlossen.

3.7 Zusammenfassung

Mit seinen Medaillen, so wurde gezeigt, bringt Smith mittels einer Vielzahl an surrealistischen Motiven seine Kritik an den Schrecken des Krieges und dessen Folgen für die Zivilbevölkerung im Allgemeinen zum Ausdruck, verweist aber durch einzelne Motive immer wieder auf das Zeitgeschehen. Ziel seiner Medaillen, so gibt der Titel der Serie bereits Aufschluss, ist die „Ehrung" derjenigen Personen, Institutionen und Gruppierungen sowohl national als auch international, welche sich im damaligen Zeitgeschehen durch besondere Grausamkeiten und Ungerechtigkeiten hervorgetan haben.

Die Gründe, die Smith dazu veranlassten, sich auf surrealistische Art und Weise anhand einer Serie von Medaillen sozialkritisch zu äußern sind mannigfaltig. Das historische Zeitgeschehen in Kombination mit Ausbildung, Studium, Mitgliedschaft in unterschiedlichen Gruppierungen und der Teilnahme an „New Deal"-Programmen, um nur einige wichtige biografische Stationen zu nennen sowie die Bekanntschaft prägender Personen spielen hierfür in gleichem Maße eine Rolle, so lässt sich zusammenfassend festhalten, wie die Eindrücke, welche er auf seiner Reise durch Europa sowohl in künstlerischer als auch politischer Hinsicht sammeln kann.

Nach einer langen Zeit des Experimentierens beginnt Smith ungefähr Mitte 1937 mit der tatsächlichen Herstellung der Serie. Die Erläuterung des Herstellungsprozess hat gezeigt, dass es sich dabei um ein hoch aufwendiges Verfahren handelte. Zunächst zeichnete Smith sein Layout in den Gips, um es

[586] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 144.
[587] Medals for Dishonor 1940, [S. 16]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 31.

anschließend mittels spezieller Werkzeuge rückwärts in diesen hineinzuritzen – daher der Begriff „Reverse Carving“ – das Material folglich von hinten auszuhöhlen, so dass eine Negativform entstand. Um eine Positivform zu erhalten, füllte Smith die Negativform mit härterem Gips aus. Aus der so gefertigten Positivform stellte er unter Anwendung des Sandgussverfahrens die „Master-Bronze“ her, mittels derer er die erste und jede folgende Medaille seiner Serie *Medals for Dishonor* produzieren konnte.

Neben den Medaillen entstanden eine wahre Flut an begleitenden Texten und Zeichnungen, die, einzeln gesehen eher verwirren, in Kombination allerdings zur Identifikation und teilweise auch zur Klärung der Bedeutung der Motive beitragen. Bereits der Titel der Serie als auch die einzelnen Titel der Medaillen helfen bei einer ersten thematischen Einordnung. Bei den griechischen Inschriften, welche auf allen Medaillen in mehr oder weniger ausgeprägter Form zu finden sind, handelt es sich zum großen Teil um Signatur und Titel der Medaillen. Die Gedichte, welche Smith der Beschreibung Dehners nach zu urteilen unter Anwendung des surrealistischen Verfahrens „écriture automatique“ verfasste, machen in Verbindung mit den „Explanation Sheets“, die Smith für potentielle Autoren im Vorfeld seiner ersten Medaillenausstellung im November 1940 in New York anfertigte, viele Motive überhaupt erst identifizierbar und tragen zur Klärung der Bedeutung bei. Allerdings, so muss hinzugefügt werden, nicht immer. Der eigentliche Inhalt mancher Gedichtszeile bleibt im Verborgenen, zudem erwähnt Smith nicht jedes Motiv in seinen Gedichten und manche Erklärung auf dem „Explanation Sheet“ ist nicht mehr als eine Nennung des Dargestellten. So gibt Smith im „Explanation Sheet“ der Medaille *Private Law and Order Leagues* (Abb. 2) beispielsweise den Hinweis, dass es sich bei der Kuh auf dem Mond am oberen Medaillenrand um eine, wie bereits festgestellt, „heilige Kuh auf dem Mond“ handelt.

Form und Größe der Medaillen variieren, teilweise gehen die Motive, die Smith in einer großen Anzahl über die Medaillen verteilt hat, über den eigentlichen

Medaillenrand hinaus. Der Eindruck der Flächigkeit dominiert, da Smith auf die Anwendung perspektivischer Verfahren im Großen und Ganzen verzichtet, so dass nur in sieben von fünfzehn Medaillen überhaupt eine annährend räumliche Wirkung Zustande kommt. Beim Darstellungsort handelt es sich mit Ausnahme von *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships* und *Reaction in Medicine*, bei ersterer spielt sich das Geschehen größtenteils Unterwasser ab, bei letzterer in einer Reihe von Innenräumen, um karge traumgleiche Landschaften. Der Ort des Geschehens, die Landschaft, fungiert folglich wie bei den Surrealisten als Bühne.

Die Protagonisten, so hat die Beschreibung prägnanter Medaillenmotive ergeben, setzen sich hauptsächlich aus Menschen oder vielmehr menschenähnlichen Subjekten und Objekten sowie Mischwesen und Tieren zusammen. Bei näherer Betrachtung der Motive fällt auf, dass Smith die Thematik seiner Medaillen insbesondere durch den Einsatz von Gewaltdarstellungen in unterschiedlichster Form umzusetzen versucht. Nackte, hilflose, sexuell bedrohte und gepeinigte Frauen sowie solche, die selbst als Aggressoren auftauchen, Schrecken erregende und Unheil verbreitende Gestalten in Form von menschenähnlichen Skeletten und Mischwesen und auch Kampfszenen dominieren die Szenerie dabei auf brutale Art und Weise. Ob diese Gewaltdarstellungen, mittels derer Smith seine Kritik sowohl an den Schrecken des Krieges im Allgemeinen als auch denjenigen seiner eigenen Zeit zum Ausdruck bringt, eine Ausnahme darstellen oder gar exemplarisch für eine Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen können, wird der anschließende ikonografische Vergleich mit zeitnahen Werken der Surrealisten zeigen.

4 Der ikonografische Vergleich

Vergleicht man Smiths ikonografisches Bildrepertoire der Medaillen, das, wie wir gesehen haben, in einem hohen Maße von brutalen und aggressiven Motiven bestimmt wird, mit demjenigen von Hauptvertretern des Surrealismus, in zeitlich enger Zusammengehörigkeit (1930-40), so fällt auf, dass nicht nur bei Smith geballt Gewaltdarstellungen auftauchen. Auch in den Werken der Surrealisten, ab 1934 bei Miró und Masson und ab 1936/37/38 bei Ernst, Dalí sowie Picasso sind diese brutalen Szenerien, mittels derer die Künstler – und auch dies ist neu – die zeitgeschichtlichen Ereignisse kritisieren und Stellung gegen den Faschismus beziehen zu finden.

Um zeigen zu können, dass Smiths Medaillenserie *Medals for Dishonor* exemplarisch für diese Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann, werden ausgewählte Motive Smiths sowie einzelne ausdrucksstarke Werke oben genannter Surrealisten für einen anschaulicheren Vergleich, ihrer Ikonografie entsprechend, in drei der Gewaltdarstellung untergeordnete Kategorien unterteilt.

Im ersten Unterkapitel werden zunächst Smiths Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster, die, entweder alleine oder in Gruppen, bedrohlich über das Land ziehen und Angst und Entsetzen verbreiten, mit denjenigen der Surrealisten verglichen. Treffen des Weiteren einige dieser Gestalten aufeinander, kommt es, so wird das zweite Unterkaptitel zeigen sowohl bei Smith als auch den Surrealisten, zum Kampf- handelt es sich dabei um Mann und Frau, zum Geschlechterkampf. Abschließend wird die Aufmerksamkeit im dritten und letzten Unterkapitel auf die Opfer der Gewalt gelenkt.

Um die Plötzlichkeit mit welcher der kritische politische Bezug in Form von Gewaltdarstellungen in den ausgewählten Werken oder Motiven der

Surrealisten einsetzt herausstellen zu können, werde ich jeweils auf den Werdegang der Künstler bis zum Entstehen der entsprechenden Werke, in Zusammenhang mit dem historischen Kontext, eingehen.

4.1 Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster

Ein Motiv, welches sowohl bei Smith als auch bei den Surrealisten zu finden ist und als Unterkategorie der Gewaltdarstellung angesehen werden kann, ist dasjenige der Schreckensgestalten, der Monster oder der anthropomorphen Mischwesen.

In den Medaillen *Munition Makers* (Abb. 6), *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10) und *Death by Gas* (Abb. 11) wurden insgesamt vier Schrecken erregende Gestalten, welche repräsentativ für diese Wesen in Smiths Medaillen stehen können, ausgewählt. Diese vier Motive können des Weiteren aufgrund ihrer Tätigkeit in eher passive, sich zumindest augenblicklich im Ruhestand befindende und in aktive, sich bewegende Gestalten unterteilt werden.

Im Hinblick auf Smiths aktive und Angst einflössende Schreckensgestalten ist an dieser Stelle zunächst ein fliegendes, Gas versprühendes, menschliches Skelett zu nennen, welches sich am linken Rand der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) befindet. Smith selbst beschreibt das „Schreckgespenst“ mit den Worten *„[t]he spectre sprays heavy gas [...]“*[588]. In der Medaille *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10) stellt Smith am oberen Medaillenrand zudem eine weitere schwebende Figur, diesmal aber in Seitenansicht, dar. Der Künstler identifiziert das Motiv in seinem Gedicht als „Erzengel Gabriel“, welcher *„[...] blows the tuba, wearing Coughlin`s glasses. [...]“*[589]

[588] Ebd., [S. 11]. Siehe auch: Ebd., frame 28.
[589] Ebd.

Als Beispiel der Surrealisten, welches sich mit Smiths aktiven, über das Land ziehenden Schreckensgestalten aufgrund zeitlicher Nähe, motivischer Ähnlichkeit und Funktion vergleichen lässt und im Folgenden im Zentrum der Betrachtung stehen soll, gehört Ernsts *Hausengel* (1937).[590]

4.1.1 Max Ernst *Hausengel* (1937)

Ernst[591], der 1891 in Brühl geboren wird, zählt laut Spies bereits 1919 zu den Hauptvertretern des Dadaismus.[592] Um diese Zeit erschließe er zudem, so Ludger Derenthal, neue Arbeitstechniken[593], mit welchen er bis 1921 hauptsächlich Collagen schaffe[594]. Zwischen 1921 und 1924, seiner so genannten proto-surrealistischen Phase, entstehen laut Malcolm Gee Werke, in denen der Künstler bereits irrationale Traumwelten heraufbeschwört.[595] Als Breton das „Erste Surrealistische Manifest" im Oktober 1924 veröffentlicht, befindet sich Ernst auf einer Reise durch Indochina. Nach seiner Rückkehr, so Derenthal, greift er 1925 mit der Entwicklung der Frottage, einer alten chinesischen Durchreibetechnik mithilfe derer, so Spies, die Strukturen von Holz und

[590] Folgende Werke könnten in diesem Zusammenhang ebenfalls von Belang sein: Heinz Lohmars (1900-76) *Das Übertier* (1936), Vladimir Sychras (1903-63) *Krieg* (1937), Anton Refregiers (1905-79) *Guernica* (1937) und Harry Sternbergs (1904-2001) *Faschismus* (1942).
[591] Da es zu Leben und Werk der Hauptvertreter des Surrealismus eine Vielzahl an Veröffentlichungen gibt, möchte ich mich im Folgenden auf eine Auswahl der wichtigen Publikationen beschränken, welche in Bezug auf Ernsts *Hausengel* von Interesse sind. Auf die Aufführung der bereits im Forschungsstand genannten Veröffentlichungen, die sich mit den motivischen Veränderungen der Surrealisten im Allgemeinen in Ansätzen beschäftigen, möchte ich hierbei verzichten: Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth, Ausst.kat., hg. Werner Spies, C. Sylvia Weber, Schwäbisch Hall/Salzburg 2009/2010; Max Ernst. Dream and Revolution, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Iris Müller-Westermann, Kirsten Degel, Stockholm/Humlebaek 2008/09; Reinhardt, Hannes: Das Selbstporträt, Hamburg 1967; Schneede 2006; Spies, Werner: Max Ernst: *L'ange du foyer*, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst.kat., hg. Jean Clair, Paris/Berlin 2005/06, S. 60-63; Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding, hg. Henry Keazor, Köln 2002, S. 138-184.
[592] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 14.
[593] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 457.
[594] Gee, Malcolm: Ernst, Max(imilian), in: The Dictionary of Art 1996, S. 467. Zur Technik der Collage bei Ernst siehe auch: Max Ernst 2008/09, S. 236.
[595] Vgl.: Gee, Malcolm: Ernst, Max(imilian), in: The Dictionary of Art 1996, S. 467. Dazu gehören beispielsweise Ernsts Gemälde *Celebes* (auch: *Der Elefant von Celebes*, 1921) und *Oedipus Rex* (1922).

anderen Materialien „automatisch" zum Vorschein kämen[596], in die Surrealismusdebatte ein.[597] 1927 überträgt er das Verfahren vom Papier auf die Leinwand: Zunächst bringt der Künstler Materialien mit stark textuierter Oberfläche, wie beispielsweise Holz, Schnüre und Scherben unter der Leinwand an. Anschließend bemalt er die Leinwand mit mehreren Farbschichten, schabt die noch nasse Farbe mit einer Spachtel wieder ab und überarbeitet die entstandenen Strukturen zu Motiven.[598] Unter Anwendung dieser, so Spies, halbautomatischen Techniken[599] schafft Ernst unzählige Bildfolgen, darunter um 1926/27 die „Horden", die „Windsbräute", die Serie der „Wälder", ab 1928 die „Muschelblumen" und ab 1929 die „Loplop-Varianten".[600]

In den 1930er-Jahren kommen die Bilderserien der „Flugzeugfallen-Gärten", der „Dschungelbilder", der „Versteinerten Städte"[601] sowie der „Horden und Barbaren" hinzu, in denen er, so Spies, Themen der 1920er-Jahre wiederholt und variiert[602]. Strahlten bereits die Werke ab 1925 eine gewisse Bedrohung aus, so verstärkt sich dieser Aspekt in den 1930er-Jahren zunehmend. So merkt Schneede beispielsweise an, dass sich *„[...] Max Ernsts Wälder in Dschungellandschaften [verwandelten]. Sie [...] boten das vollständige Gegenteil solcher heiteren oder romantischen Anspielungen, nämlich tödliche Verschlingungen und Zwitterwesen, furchterregende Wucherungen, gierige Ungeheuer, obszöne Zerstörungslust. [...] Es war die Zeit der sich ankündigenden großen Kriege, zuerst in Spanien, dann überall."*[603]

Unter Einbeziehung des historischen Kontexts, so argumentiert auch Tanja Wessolowski, lassen sich diese Dschungelbilder *„[...] as a vision of nascent*

---

[596] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 14.
[597] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458.
[598] Vgl.: Max Ernst 2008/09, S. 238.
[599] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 15.
[600] Vgl.: Schneede 2006, S. 101.
[601] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458.
[602] Vgl.: Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1929-1938. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Werner Spies, Bd. 4, Köln 1979, S. VIII.
[603] Schneede 2006, S. 149.

threats as well as the clear rejection of a society that supports fascism and National Socialism […]"[604] interpretieren.[605] Allerdings äußere sich Ernsts Kritik am Zeitgeschehen in den Werken jener Zeit nur verschlüsselt. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet Ernsts *Hausengel*[606] (Abb. 19). *„Dargestellt ist"*, so beschreibt Steinhauser das Gemälde überaus treffend, *„ein teuflisches geiferndes Ungeheuer, das wütend ein kleines Reptil abzuschütteln sucht und im Furor eines exzentrisch wirbelnden Sprungs in den wolkenverhangenen Himmel ausgreift, den niederen Horizont der düsteren Landschaft geradezu megalomanisch überragend."*[607]

Wie die beiden Schreckensgestalten von Smith über eine nicht näher zu lokalisierende Ebene schweben, so befindet sich folglich auch Ernsts „Hausengel" in einer unbekannten Landschaft. Zudem, und auch darin gibt es Überschneidungen, bringen alle drei Wesen auf unterschiedlichem Wege den Tod: Smiths „Schreckgespenst" in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) versprüht Gas, der „Erzengel Gabriel" in *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10), der laut Smith *„[…] Coughlin`s glasses […]"*[608] trägt – Smith stellt mittels dieser Figur eindeutig einen Bezug zum Zeitgeschehen her – bringt, wie bereits erläutert, durch das Verbreiten faschistischen Gedankenguts Tod und Schrecken und Ernsts Ungeheuer trampelt alles nieder, was sich ihm in den Weg stellt.

Monster beherrschen bei Ernst jedoch nicht zum ersten Mal die Leinwand, denkt man beispielsweise an die bereits erwähnte Serie der „Horden", die um 1926/27 entsteht. Diese Schrecken erregenden Monster könnten allerdings, so

[604] Wessolowski, Tanja: What is a Forest, in: Max Ernst 2008/09, S. 104.
[605] Vgl.: Ebd., S. 103f.
[606] Vom *Hausengel* gibt es noch drei weitere Fassungen: Max Ernst, *Hausengel*, 1937, Öl auf Leinwand, 54 x 74 cm, München, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek; Max Ernst, *Hausengel*, um 1937, Öl auf Leinwand, 37,5 x 46 cm, Turin, Privatsammlung; Max Ernst, *Kopf des „Hausengels"*, um 1937, Öl auf Leiwand, 65,3 x 78,2 cm, Berlin, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch.
[607] Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst 2002, S. 175.
[608] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.



Abb. 19
Max Ernst, *Hausengel*, 1937, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: Art Resource, NY.

Julia Drost, als positives Sinnbild für den Kampf um die künstlerische Freiheit des Surrealismus interpretiert werden.[609] Mit dem Gemälde des *Hausengels* hingegen, welches in jenem Jahr entsteht, als Werke des Künstlers auf der Wanderausstellung „Entartete Kunst" (Eröffnung Juli 1937, München) zu sehen sind, bezieht Ernst eindeutig Position gegen den Faschismus, so ist die einschlägige Meinung innerhalb der Forschungsliteratur[610] – nicht zuletzt aufgrund Ernsts eigener Äußerung in einem Fernsehinterview von 1967[611]:

> *„Ein Bild, das ich nach der Niederlage der Republikaner in Spanien gemalt habe, ist der Hausengel. Das ist natürlich ein ironischer Titel für eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet. Das war mein damaliger Eindruck von dem, was in der Welt vor sich gehen würde, und ich habe damit Recht gehabt."*[612]

Es kommt folglich *„[...] zu einer Symbolisierung der agierenden, alles niederwalzenden Gewalt."*[613]

Neben den aktiven Schreckensgestalten und Monstern von Smith und Ernst gibt es eher passive Wesen beziehungsweise Gestalten, die sich augenblicklich im Stillstand befinden. Dazu gehört bei Smith das in der Medaille *Munition Makers* (Abb. 6) frontal dargestellte, stehende Skelett mit Gasmaske und aufgeklappter Bauchdecke, welches fast das gesamte linke Bilddrittel der Medaille einnimmt und auf welches Smith selbst in seinem Gedicht mit *„[t]he banner of death*

---

[609] Vgl.: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 94.
[610] Siehe unter anderem: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 459; Held, Jutta: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren, in: Held 1989, S. 62; Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1939-1953. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Bd. 5, Köln 1987, S. VI; Spies, Werner: Max Ernst: *L'ange du foyer*, in: Melancholie 2005/06, S. 60; Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst 2002, S. 174-177.
[611] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458f.
[612] Reinhardt 1967, S. 66.
[613] Spies, Werner: Max Ernst: *L`Ange du Foyer*, in: Melancholie 2005/06, S. 61.

dollars flys [sic!] from the stub of a mediaeval soldier`s arm [...]"[614] verweist. In der ausgestreckten linken Hand hält dieser „Soldat" ein Gewehr, während vom rechten Arm nur noch ein Stumpf übrig ist. An diesem ist ein Banner befestigt, worauf Smith in griechischer Sprache, wie bereits erläutert, „Death Dollars" vermerkte.

In *Death by Gas* (Abb. 11) zeigt Smith am rechten Medaillenrand erneut eine, in diesem Falle weibliche und auf Rollschuhen stehende Schreckensgestalt. Unter den von mir ausgewählten Mischwesen, Schreckensgestalten und Monstern dieses Unterkapitels, die allesamt männlich sind, stellt die aggressive Frauengestalt von Smith eine einzigartige Ausnahme dar, was sich mit Smiths, bereits erläutertem, ambivalenten Frauenbild erklären ließe. In den über dem Kopf ausgestreckten Armen hält das Wesen einen Fötus, der bereits eine Gasmaske trägt. Smith selbst bezeichnet die Gestalt als *„[t]he death venus [sic!] on wheels [...]"*[615].

Um zu zeigen, dass Smith und Ernst nicht die einzigen Künstler sind, welche die Darstellung von grausigen Gestalten in ihren Werken nutzen, um sich erstmals kritisch zum Zeitgeschehen zu äußern, folgen nun weitere vergleichende Werkbeispiele der Surrealisten, genauer gesagt die augenblicklich inaktiv scheinenden Schreckensgestalten beziehungsweise Monster von Miró (*Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, 1937) und Masson (*Labyrinth*, 1938)[616].

4.1.2 Joan Miró *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer*, 1937)

Um den 28. Mai 1937, also zu einem Zeitpunkt als Smith bereits seit fast einem Jahr am Herstellungsverfahren seiner Medaillenserie arbeitet, malt Miró[617] im

[614] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.
[615] Ebd.
[616] In diesem Zusammenhang könnte auch Brauners Ölgemälde *Trio* (1937) von Belang sein.
[617] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den

Auftrag der spanischen Regierung im Pavillon der Spanischen Republik für die Weltausstellung in Paris 1937, das Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*[618]. Zusammen mit wenigen anderen Werken Mirós jener Zeit, so wird bei der Besprechung von Leben und Werk des Künstlers bis zur Entstehung des Wandgemäldes deutlich werden, sticht *Der Schnitter* heraus, nicht zuletzt, weil sich Miró in diesen Jahren nochmals kurzfristig dem Realismus zuwendet.

Die Gemälde des 1893 in Barcelona geborenen katalanischen Malers, welche bis Anfang der 1920er-Jahre entstehen, stellen auf zunächst kubistische dann fauvistische Art und Weise, ab 1918 mit zunehmender Liebe zum Detail, hauptsächlich Landschaften, Stadtansichten, Stillleben und Porträts dar[619]. Am 16. Juli 1918 äußert sich Miró dem befreundeten katalanischen Maler Enric Ricart (1893-1960) diesbezüglich in einem Brief gegenüber:

künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Miró, welche über dessen ikonografische Veränderungen im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen Aufschluss geben: Dupin, Jacques: Miró, Barcelona/New York 1993/94; Gassner, Hubertus: Joan Miró. Der Magische Gärtner, Köln 1994; Joan Miró. A Retrospective, Ausst.kat., New York 1987; Joan Miró. The Ladder of Escape, Ausst.kat., hg. Marko Daniel, Matthew Gale. With Contributions by Christopher Green, Kerryn Greenberg, William Jeffett, María Luisa Lax, Robert S. Lubar, Joan M. Minguet Batllori and Teresa Montaner, London/Barcelona/Washington D.C. 2011/12; Rowell, Margit (Hg.): Joan Miró. Selected Writings and Interviews, London 1987; Spiteri/LaCoss 2003.

[618] Um den 25. April 1937 muss Miró von der spanischen Regierung den Auftrag bekommen haben, für deren Pavillon ein Wandgemälde zu verwirklichen, denn in einem Brief an den Kunsthändler Pierre Matisse (1900-89) vom 25. April 1937 schreibt er, *„[t]he Spanish government has just comissioned me to decorate the Spanish pavilion at the 1937 Exposition."* (Brief an Pierre Matisse. Paris, 25. April 1937, zit. n.: Rowell 1987, S. 157.). Vermutlich ab dem 28. Mai 1937 beginnt er mit der Ausführung des Werkes. Die Weltausstellung ist der Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt, genauer gesagt seit dem 25. Mai 1937, bereits zugänglich. Der spanische Pavillon wird mit siebenwöchiger Verspätung erst am 12. Juli eröffnet. (Vgl.: Edde, Caroline/Prat, Jean-Louis: Joan Miró 1893-1983, in: Miró. Die Farben der Poesie, Ausst.kat., hg. Jean-Louis Prat, Baden-Baden 2010, S. 40f.).

[619] Dazu gehören beispielsweise Mirós Gemälde *Porträt der Juanita Obrador* (1918) und *Mont-roig, Kirche und Dorf* (1919).

> *„No simplifications or abstractions [...]. Right now what interests me is the calligraphy of a tree or a rooftop, leaf by leaf, twig by twig, blade of grass, tile by tile.“*[620]

1921/22 – Miró ist inzwischen in die Nachbarschaft von Masson gezogen, die Rue Blomet in Paris – schafft der Künstler in Mont-roig unweit von Barcelona, dem Wohnsitz von Mirós Familie, zu welchem er eine Zeit lang jeden Sommer zurückkehrt[621], mit *Der Bauernhof* (1921/22) eines seiner, so Jose Corredor-Matheos, bekanntesten Werke dieser Periode. Bereits darin, mehr jedoch in den Gemälden *Das bestellte Feld* (1923/24) und *Karneval des Harlekins* (1924/25), werde eine stilistische Veränderung sichtbar. Neben natürliche Formen träten erfundene. Miró, welcher zwar der Surrealismusbewegung niemals offiziell beitreten wird, legte mit diesen beiden Werken, so Alexandrian, sein surrealistisches Debut hin[622]. Das folgende Jahrzehnt ist von äußerster Kreativität geprägt. Seine ersten abstrakten Werke entstehen (1925-27), wobei Miró laut Schneede nicht als abstrakter Künstler gelten wollte[623]. *„Die Mittel, die Formen, die Farben führen ihr Eigenleben, jedoch nicht im Sinne der Abstraktion [...]“*, so Schneede, *„sondern im Sinne einer poetischen Bildsprache [...], die sich der Entzifferung entzieht.“*[624] Von 1929 bis 1931 wendet er sich zugunsten der Collage von der Malerei ab. Von 1934 bis 1936 manifestiert sich in der Reihe der so genannten „Wilden Bilder“ erstmals, so Corredor-Matheos, *„[...] a violence that had heretofore generally been kept under control [...]“*[625].[626] So schafft Miró beispielsweise im Oktober 1934, als er sich erneut in Mont-roig aufhält, eine Serie von fünfzehn Pastellzeichnungen, deren Bildflächen von einzelnen, gewalttätig wirkenden Monstern in grellen Farben beherrscht

[620] Brief an Enric Ricart. Mont-roig, 16. Juli 1918, zit.n.: Rowell 1987, S. 54.
[621] Vgl.: Alexandrian 2009, S. 68.
[622] Vgl.: Ebd.
[623] Vgl.: Schneede 2006, S. 88.
[624] Ebd.
[625] Corredor-Matheos, Jose: Joan Miró, in: The Dictionary of Art 1996, S. 707.
[626] Vgl.: Ebd., S. 705ff.

werden[627]. Die Kuratoren Marko Daniel und Matthew Gale sind sich sicher, dass Miró die politischen Unruhen, welche im Oktober 1934 in Spanien eskalieren, darin einfange.[628] Um den Hintergrund dieser Unruhen zu verstehen, muss man in der Geschichte des Landes einige Jahre zurückgehen. Von 1923 bis 1930 herrschte in Spanien, unter der Zustimmung des damaligen Monarchen, der Diktator Miguel Primo de Rivera (1870-1930). Als am 14. April 1931, aufgrund des Wahlsieges der pro-republikanischen Parteien die Zweite Spanische Republik ausgerufen wird, führte dies laut Daniel/Gale, zu einer Vielzahl an Möglichkeiten[629]. Während Rivera eine nationale spanische Einheit verfolgt hatte, welche das Aufblühen der katalanischen Kultur zum Erliegen gebracht hatte, so wird Katalonien laut Walther L. Bernecker bereits im September 1932 mit einer eigenen Regierung (Generalitat), einem Parlament sowie weiteren Rechten weitestgehend autonom. Der Wahlsieg der Rechten im November 1933, dem laut Bernecker und Horst Pietschmann konfliktreichsten Jahr seit der Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik 1931, und die Übernahme der Regierung durch Alejandro Lerroux (1864-1949), mittels der Unterstützung der *„[...] konservativ-katholische[n] Parteienkoalition ‚Spanischer Bund Autonomer Rechtsparteien' (Confederación Española de Derechas Autónomas, CEDA) [...]"*[630], löste in Spanien politische Spannungen aus. Im Oktober 1934 entluden sich diese in einem von der Linken organisierten Generalstreik, der jedoch nach Verhängung des Kriegszustandes zusammenbrach.[631] In Barcelona rief Lluis Companys (1882-1940), der Präsident der Generalitat, einen eigenständigen

[627] Zu diesen gehören mitunter Mirós Werke *Frau* (1934) und *Figur* (1934).
[628] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 76. Siehe auch: Joan Miró 2011/12, S. 217.
[629] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 74.
[630] Bernecker, Walter L.: Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart, Tübingen/Basel 2006, S. 42 [Herv. i. O.].
[631] Vgl.: Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, 4., verb. u. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2005, S. 344ff.

katalanischen Staat innerhalb Spaniens aus, welchen die Rechtsregierung kurze Zeit darauf gewaltsam niederschlug.[632]

Miró verfolgte die Ereignisse von Mont-roig aus. Seinen fünfzehn Pastellen, so Miró am 12. Oktober 1934 in einem Brief an Matisse, werde er Titel geben, *„[...] since they are based on reality – but the titles will be unpretentious and very ordinary: figure, personage, figures, personages [...]“*[633].[634]

Das Resultat dieser Geschehnisse in Spanien war laut Bernecker eine Radikalisierung sowohl der Rechten als auch der Linken, denn *„[...] [d]ie Rechte sah all ihre Befürchtungen bestätigt und betrachtete sich selbst als das einzige intakte Bollwerk gegen Separatismus, atheistischen Liberalismus und eine bevorstehende Sozialrevolution [...]. Die Linke wiederum sah – mit Blick auf Italien, Deutschland und Österreich – auch in Spanien den Faschismus an die Macht kommen [...]“*[635]. Der Militärputsch unter Francisco Franco (1892-1975) gegen die Regierung, der am 17./18. Juli 1936 zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs führte, kann als Folge dieser innerspanischen Probleme gedeutet werden.[636]

Im Januar 1937, Miró befindet sich mittlerweile im Pariser Exil[637], äußert er sich in einem Brief an Matisse zu den Ereignissen in seiner spanischen Heimat mit den Worten:

> *„We are living through a terrible drama, everything happening in Spain is terrifying in a way you could never imagine. [...] We are living through a hideous drama that will leave deep marks in our mind. [...]“*[638]

[632] Vgl.: Bernecker 2006, S. 42f.
[633] Joan Miró. Brief an Pierre Matisse. Mont-roig, 12. Oktober 1934, zit. n.: Rowell 1987, S. 124.
[634] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 74.
[635] Bernecker 2006, S. 43.
[636] Vgl.: Ebd., S. 43f.
[637] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 85.
[638] Joan Miró. Brief an Pierre Matisse. Paris, 12. Januar 1937, zit. n.: Rowell 1987, S. 146.

Nur wenige Tage vor dem Militärputsch Francos hatte Miró wiederum mit der Arbeit an einer Serie an Gemälden auf Masonit, die jeweils den Titel „Malerei" tragen, begonnen. Die abstrahierten und abstrakten Formen auf braunem Untergrund, erhalten sowohl durch Farbgebung – schwarz und weiß dominieren, werden aber stellenweise um grellere Farben wie Rot und Gelb ergänzt – in Kombination mit Materialien wie Sand und Teer sowie durch die Art und Weise des Farbauftrags einen bedrohlichen Charakter[639]. Laut Daniel/Gale deute das Streichen und Tröpfeln *„[...] a physical handling of the work [...]"*[640] an.

Mit dem Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, welches Miró im Pavillon der Spanischen Republik 1937 für die Weltausstellung in Paris malt, erfährt Mirós Tendenz auf die aktuellen Ereignisse in Spanien mit Schrecken erregenden Gestalten zu reagieren, nicht nur einen Höhepunkt. Gleichzeitig stellt er mit diesem Gemälde seine Arbeit in den Dienst der Spanischen Republik, so Daniel/Gale[641]:

> *„I participated in the Spanish Pavilion of the Paris exhibition of 1937 because I wanted to show my human solidarity with what I represented ... I presented the great panel ‚Catalan Peasant in Revolt', which I painted on a scaffolding directly in the very space of the building. I first made a few light sketches to know vaguely what I needed to do but ... the execution of this work was direct and brutal."*[642]

Über eine Höhe von fast sechs Metern stellt Miró im Treppenhaus des Pavillons auf Celotexplatten einen Schnitter beziehungsweise, so gibt der Untertitel Aufschluss, einen revoltierenden katalanischen Bauern dar. Wie bei Smith

[639] Dazu gehören mitunter Mirós Werke *Malerei* (1936) und *Malerei* (1936).
[640] Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 83.
[641] Vgl.: Ebd., S. 86.
[642] Martín Martín, Fernando: El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937, Sevilla 1982, S. 117, zit. n.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 86 [Herv. i. O.].

bleibt der Eindruck von Raum aus, da keinerlei perspektivische Verfahren zum Einsatz kommen. Ein monströser Kopf in Seitenansicht, mit drei scharfkantigen Zähnen und einer Nase, die laut dem Kunsthistoriker und Kurator Hubertus Gassner phallisch geformt ist, sitzt auf einem überlangen Hals. Die rechte Hand streckt die Gestalt, zur Faust geballt – laut Gassner das Symbol des republikanischen Freiheitskämpfers – in die Luft, in der linken hält sie kampfbereit eine Sichel in die Höhe. Diese Sichel kann auf zweierlei Weise interpretiert werden. Gassner weißt darauf hin, dass Miró mit dem Titel seines Wandgemäldes auf die katalanische Nationalhymne anspiele, in der die Sichel sowohl als Werkzeug als auch als Waffe besungen werde.[643] Miró wird mehr als zwei Jahrzehnte später in einem Interview, welches am 24. Mai 1959 in der New York Times erscheint, die gerade geschilderte Interpretation der Sichel bestätigen und eine weitere mögliche Bedeutung, und zwar diejenige der Sichel als kommunistisches Symbol, ausschließen:

> *„Of course I intended [The Reaper, Anm. i. O.] as a protest. [...] The Catalan peasant is a symbol of the strong, the independent, the resistant. The sickle is not a communist symbol. It is the reaper`s symbol, the tool of his work, and, when freedom is threatened, his weapon."*[644]

Vergleicht man Smiths Gestalten mit Mirós, so fällt neben formalen Überschneidungen und äußerer Ähnlichkeit des Weiteren auf, dass beide Künstler bei der Darstellung ihrer Motive auf bereits vergangene Zeitalter zurückgreifen. So orientiert sich Smith beispielsweise bei der Umsetzung seines „mittelalterlichen Soldaten" in der Medaille *Munition Makers* (Abb. 6) an einer Fotografie, welche er von einer Abbildung aus einem Anatomiebuch aus dem

---

[643] Vgl.: Gassner 1994, S. 287f.
[644] Saarinen, Aline B.: A Talk with Miró about his Art, in: The New York Times (1959) Nr. vom 24.05.1959, S. 17, zit. n.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 86.

17. Jahrhundert anfertigte, das sich in Grahams Besitz befand[645] und greift bei seiner „Todesvenus“ in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) auf mythologische Ressourcen zurück. Miró lässt bei seinem Schnitter katalanisches Gedankengut einfließen. Während Smith jedoch seinen Rückbezug in der Medaille *Munition Makers* in Kombination mit moderner Waffentechnik nutzt, um, wie Wisotzki es nennt, ein geschichtliches Panorama zu entwerfen[646], welches demonstriert, dass zu jeder Zeit die Konfliktlösung mit Waffengewalt im Vordergrund stand und die mythologische Figur der Liebesgöttin Venus in der Medaille *Death by Gas* in eine Todesvenus verkehrt, so verbindet Miró seinen Rückbezug durch die Faust des Schnitters mit einer politischen Aussage. Aus Mirós Schreckensgestalt, wird im Gegensatz zu Smiths, ein Motiv der positiven Propaganda.

4.1.3 André Masson *Labyrinth* (1938)

Das letzte vergleichende Beispiel sowohl für ein augenblicklich inaktiv wirkendes Monster als auch das Unterkapitel der Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster im Allgemeinen betreffend, das belegen soll, dass nicht nur bei Smith Schreckensgestalten mit kritischem Zeitbezug auftreten, ist Massons[647] Gemälde *Labyrinth* (1938).

Masson wird 1896 in Balagny-sur-Thérain geboren und zieht 1912 mit seinen Eltern nach Paris, wo er die École Nationale Supérieure des Beaux-Arts besucht.

[645] Bei dem Buch handelt es sich laut Wisotzki um „Johann Vesling`s Syntagma Anatomicum with Illustrations by Giovanni Georgi“. (Vgl.: Wisotzki 1988, S. 116f.).
[646] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 119.
[647] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Masson, welche über dessen ikonografische Veränderungen in den 1930er-Jahren Aufschluss geben: André Masson. The 1930s, Ausst.kat., hg. William Jeffett, Florida 1999/2000. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.); André Masson. Second Surrealist Period. 1937-43, Ausst.kat., New York 1975; Clébert, Jean-Paul: Mythologie d`André Masson. Concue, présentée et ordonnée par Jean-Paul Clébert, Genf 1971; Le Bestiaire d`André Masson. 1896-1987, Ausst.kat., Paris 2009; Morando, Camille: André Masson (1896-1987). Première Partie/First Part 1896-1941. Biographie/Biography 1896-1941, Vaumarcus 2010; Poling, Clark Vandersall: André Masson and the Surrealist Self, New Haven/London 2008.

Nach dem 1. Weltkrieg reist Masson nach Südfrankreich, kehrt 1920 aber nach Paris zurück und lebt ab 1921 in der Rue Blomet.[648] Wie bereits erwähnt, verschlägt es kurze Zeit darauf auch Miró in diese Straße, mit welchem ihn alsbald eine lebenslange Freundschaft verbinden wird.[649]

Massons Frühwerk, welches ab 1919 entsteht, setzt sich laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin Dawn Ades vornehmlich aus Landschaftsbildern zusammen, zunächst im Stile Paul Cézannes (1839-1906).[650] Ab 1922 beginne Massons kubistische Phase. Zu den Landschafts- beziehungsweise Waldbildern treten zudem Stillleben und Menschengruppen[651].[652] Mitte der 1920er-Jahre entwickelt er künstlerische Verfahren, die das Äquivalent zur „écriture automatique" darstellen. So beginne Masson Ende des Jahres 1923 beispielsweise mit automatischen Zeichnungen.[653] Den Entstehungsprozess fasst Ades folgendermaßen zusammen:

> *„Ohne im vorhinein eine Vorstellung davon zu haben, was dargestellt werden soll, läßt Masson die Feder schnell und wie in Trance über das Blatt wandern. Dann greift er die in den Linien enthaltenen Assoziationen auf und ergänzt sie zu erkennbaren Figuren, gelegentlich läßt er ein Liniengewirr oder einen bedeutungslosen Strich auch einfach stehen."*[654]

1924 wird darüber hinaus seine erste Einzelausstellung in der Galerie Simon in Paris eröffnet, bei der Breton Massons Gemälde *Die Vier Elemente* (1924)

---

[648] Vgl.: André Masson. Eine Mythologie der Natur. Mit Texten von Werner Spies, Didier Ottinger und Lucía Ybarra sowie einem Vorwort von C. Sylvia Weber, Ausst.kat., Künzelsau 2004/05, S. 144f.
[649] Vgl.: Joan Miró 2011/12, S. 214.
[650] Bei Massons Gemälde *Umgebung von Martigues* (1919) handelt es sich beispielsweise um ein Werk in diesem Stile. Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele, Ausst.kat., hg. Kai Buchholz, Klaus Wolbert, Darmstadt 2003, S. 17.
[651] Dazu gehört beispielsweise Massons Gemälde *Das Kartenspiel* (1923).
[652] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.
[653] Vgl.: Ebd.
[654] Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 26.

erwirbt und ihn in den Kreis der Surrealisten einlädt, von denen er sich 1929 entfremden und in einer zweiten surrealistischen Phase erst um 1936 wieder annähern wird. Ab 1926 schafft er die Reihe der „Sandbilder“[655].[656] Diese gehen nach Ades sogar noch über die surrealistische Technik des Automatismus hinaus, da der Zufall eine für die Entstehung zentrale Rolle spiele. Als Untergrund dienen Masson Leinwände, die er zuvor stellenweise geleimt und anschließend mit Sand bestreut hatte.[657] Neben dem Automatismus wird in Massons „Sandbildern“ eine Animalisierung sichtbar, welche bereits um 1924 in einzelnen Werken einsetzte[658], deren Szenerie aber bis dahin gewaltfrei geblieben war. In darauf folgenden Werken wird Masson die Darstellung vornehmlich sich bekämpfender Fische aufgreifen und radikalisieren[659]. Das vermehrte Auftauchen des Fisches führt Clark Vandersall Poling auf Massons Interesse für die *Gesänge des Maldoror* (1868) des Comte de Lautréamont zurück, einem der, wie bereits erwähnt, großen Vorbilder der Surrealisten, das des Kampfmotivs, so Poling weiterhin, auf Massons Vergangenheit. Da Masson in ländlicher Idylle aufwuchs, sei er mit Schlachtungen in Verbindung gekommen, so dass die Ikonografie aus dessen Erinnerungen resultieren könnte. Weitaus entscheidender, so Poling, sind Massons Erfahrungen aus dem 1. Weltkrieg[660], welche in ihm die Einstellung prägten, dass Gewalttätigkeit in der Natur des Menschen läge.[661]

---

[655] Dazu zählt beispielsweis Massons Werk *Kampf der Fische* (1926).
[656] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 146ff.
[657] Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 32.
[658] Beispielsweise sichtbar in *Mann von Vögeln umgeben* (1924) oder *Der tote Vogel* (1924/25).
[659] Beispielsweise so geschehen in den Werken *Großer Kampf der Fische* (1928) oder *Fische die sich gegenseitig ausweiden* (1929).
[660] Masson hatte sich 1915 freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet. (Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.). Im April 1917 verletzt ihn eine Kugel, welche in seine Brust eintritt, schwer. Die Träger können ihn nicht in Sicherheit bringen, so dass er über Nacht verwundet allein zurückbleiben muss. (Vgl.: Ries, Martin: André Masson. Surrealism and his Discontents, in: Art Journal 61 (2002) Nr. 4, S. 75.). Lange Hospitalaufenthalte folgen. Dieses traumatische Erlebnis wird später Einfluss auf seine Kunst haben. (Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.).
[661] Vgl.: Poling 2008, S. 63ff.

In der Serie der „Massaker“ (1930-34) – laut Neil Cox handelt es sich dabei um mehrere hundert Zeichnungen und einige Gemälde[662] – werden die Tiere als Protagonisten durch Menschen ersetzt. Poling beschreibt die Szenerie der Serie als äußerst gewalttätige. In oftmals weitläufigen Landschaften, in welchen im Hintergrund stellenweise ein griechischer Tempel erscheint, gehen nackte, mit Messern bewaffnete Männer auf nackte Frauen los. Gleichzeitig betont Poling die zugrunde liegende Erotik, welche nicht nur durch *„[...] the male-female confrontations and the phallic suggestiveness of the knives [...]“* vermittelt wird, sondern auch durch *„features such as the spread-legged poses of some of the female victims and the embraces of the struggling pairs [...]“*[663].[664] Helds Feststellung, dass in den Kampfbildern der 1930er-Jahre, aufgrund der mitunter schwierigen Identifikation der Schauplätze sowie der Nacktheit, eine Mythisierung der Kämpfenden stattfindet, mit welcher *„[...] die Tiefe und Dunkelheit einer menschlichen Vorgeschichte aufgerufen [...]“*[665] werde[666], lässt sich auf Massons „Massaker“ übertragen. 1934 endet, so Laurie J. Monahan in ihrem Artikel über die Serie, deren Produktion.[667]

Im März desgleichen Jahres reist Masson, ausgelöst durch die Februar-Unruhen in Paris[668] – *„[e]vents in France are disagreeable to me. I think of leaving. It is a flight ... . Oh yes, a tendancy toward exile. A break. The need to break routine, to break habits. To start again. [...]“*[669] – nach Spanien und lässt sich im Juni in Tossa de Mar nieder.[670] Am 6. Februar 1934 kommt es in Folge der Aufdeckung

---

[662] Vgl.: Cox, Neil: The Origin of Masson`s Massacres, in: Umeni LV (2007) Nr. 5, S. 387. Dazu gehören beispielsweise Massons Werke *Massaker* (1933) und *Massaker in einem Feld* (1933).
[663] Poling 2008, S. 73.
[664] Vgl.: Ebd.
[665] Held, Jutta: Revolution, Krieg und Faschismus. Die künstlerischen Positionen der 30er Jahre, in: Held 2005, S. 40.
[666] Vgl.: Ebd.
[667] Vgl.: Monahan, Laurie J.: Violence in Paradise: André Massons Massacres, in: Art History XXIV (2001) Nr. 5, S. 723.
[668] Vgl.: Greeley 2006, S. 117ff.
[669] *„Des événements en France me sont antipathiques. Je pense à m`en aller. C`est une fuite. [...] Ah oui une tentation de l`exil. Le besoin de briser la routine, l`habitude. Recommencer. [...]“* (Clébert 1971, S. 45. Englische Version, in: Greeley 2006, S. 119.).
[670] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 148.

eines Finanzskandals, in welchen die regierende Radikalsozialistische Partei verwickelt war, zu einer von rechtsgerichteten Gruppierungen organisierten Demonstration in Paris, an der allerdings zugleich, wenn auch aus anderen Motiven, Anhänger der Linken teilnahmen. Der für den Finanzskandal verantwortliche Alexandre Stavisky (1886-1934) war auf der Flucht umgekommen. Die Rechten vertraten die Ansicht, die Regierung versuche den Skandal zu vertuschen und habe Stavisky töten lassen, so dass sie am 6. Februar auf die Straße gingen, um gegen die Regierung zu demonstrieren. Zugleich protestierten sie gegen die Entlassung des Pariser, mit der Rechten sympathisierenden Polizeipräfekten, Jean Chiappe (1878-1940). Die Linken wiederum demonstrierten sogar für die Verhaftung von Chiappe, denn diesem gaben sie wiederum die Schuld am Tod Staviskys. Die Demonstration endete in einer Straßenschlacht mit der Polizei, mit mindestens 14 Todesopfern und über 2000 Verletzten.[671] Massons Reaktion ist laut Held sein Werk *Die Pferde des Diomedes* (1934), denn zur Niederschlagung der Unruhen in Paris wurde die berittene Polizei eingesetzt.[672]

Im Oktober 1934 hält er sich in Barcelona auf, also zu jener Zeit, in der sich, wie bereits geschildert, die Konflikte in Spanien zwischen Rechten und Linken entladen. Trotz der miterlebten Straßenkämpfe in Barcelona entscheidet sich Masson in Spanien zu bleiben.[673]

Der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936 führt bei Masson jedoch zu Veränderungen in sowohl politischer, räumlicher und künstlerischer Hinsicht. Im August, so Robin Adèle Greeley, bietet er dem Zentralkomitee antifaschistischer Milizen, welches Companys, der Präsident der katalanischen

[671] Vgl.: Loth, Wilfred: Geschichte Frankreichs im 20. Jahrhundert, Stuttgart u.a. 1987, S. 79f. Siehe auch: Hinrichs, Ernst (Hg.): Kleine Geschichte Frankreichs. Von Heinz-Gerhard Haupt, Ernst Hinrichs, Stefan Martens, Heribert Müller, Bernd Schneidmüller, Charlotte Tacke, Stuttgart 2008, S. 392f.
[672] Vgl.: Held, Jutta: Revolution, Krieg und Faschismus. Die künstlerischen Positionen der 30er Jahre, in: Held 2005, S. 22f.
[673] Vgl.: Greeley 2006, S. 117ff.

Generalitat wenige Tage nach Ausbruch des Bürgerkrieges ins Leben gerufen hatte, seine Dienste an.[674] Er zeichnet für das Zentralkomitee Poster und entwirft Fahnen für diverse Internationale Brigaden. Masson, der sich bislang eher aus den Belangen des Landes herausgehalten hatte, bezieht offensiv politisch Stellung.[675] *„Violence, fanaticism –“*, so schreibt Masson am 15. August 1936 in einem Brief an den französischen Schriftsteller Jean Paulhan (1884-1968), *„so much love and so much hate – exceeds anything I had imagined.“*[676]

Ende desgleichen Jahres flieht er vor dem Krieg nach Frankreich und lebt von Dezember 1936 bis zu seiner Flucht vor der deutschen Besatzung im Mai 1940 beziehungsweise seiner Abreise ins amerikanische Exil im März 1941 in Lyons-la-Forêt in der Normandie.[677] Er setzt seine Arbeit an einer Serie von Werken fort, welche er bereits in Spanien begonnen hatte und an welcher er über die Dauer des Bürgerkrieges weiterhin arbeiten wird: die Serie der „Zeichnungen zum Spanischen Bürgerkrieg“ (1936-39).[678] Diese Zeichnungen stellen in Massons bisherigem Œuvre eine Besonderheit dar, denn, in dem er die Schrecken des Spanischen Bürgerkrieges auf satirische Art und Weise darstellt, nimmt Masson innerhalb seiner Kunst direkten Bezug auf die historischen Ereignisse und bezieht Stellung für die Republikaner im Kampf gegen den Faschismus.

Die Jahre 1936/37 markieren darüber hinaus die Zeit, in der sich Masson ein zweites Mal den Surrealisten annähert. Die griechische Mythologie wird nun oftmals zu einer Ressource für die Umsetzung von Themen wie Gewalt, Tod,

---

[674] Vgl.: Ebd., S. 119.
[675] Vgl.: Morando 2010, S. 161.
[676] *„[...] tant d`amour et tant de haine – dépassent tout ce que j`avais pu imaginer.“* (André Masson. Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942. Edition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris 1990, S. 346. Englische Version, in: Morando 2010, S. 161.).
[677] Vgl.: Morando 2010, S. 163, 205, 217.
[678] Vgl.: Greeley 2006, S. 132ff. Dazu gehören beispielsweise Massons Zeichnungen *Nicht genug Erde* (1936) und *Sie verstehen einander gut* (1936).

Opfer und Erotik[679], deren Darstellung Masson in einzelnen Werken um 1938 radikalisiert[680], einer Zeit in der sich allmählich herauskristallisiert, dass der Spanische Bürgerkrieg für die Republikaner verloren ist[681]. Dieser Reihe von Werken, in welchen Masson, so die Kunsthistorikerin und Kritikerin Martica Sawin, *„[...] introduced harsh form and lurid color into violent, action-packed paintings [...]“*[682], kann auch sein Gemälde *Labyrinth* zugerechnet werden.

Masson stellt in diesem Gemälde (Abb. 20), vor einem schwarz-blauen Himmel und einer aufgewühlten See, frontal ein Monster dar. Eine Ausnahme bildet der Kopf, der in Dreiviertelansicht zu sehen ist. Im Gegensatz zu Smiths Schreckensgestalten, dem „mittelalterlischen Soldat“ (Abb. 6) und der „Todes-venus“ (Abb. 11), handelt es sich bei Masson um ein Mischwesen, bestehend aus einem Stierkopf und einem menschlichen Körper. Überschneidungen gibt es wiederum in der brutalen Darstellungsweise, denn sowohl bei Smiths Gestalten als auch bei Massons Mischwesen sind Körperpartien offen gelegt, scheinen fast aufgerissen, wodurch Organe sowie der innere Aufbau der Wesen sichtbar werden. An zentraler Stelle von Massons Wesen, im Bauch- beziehungsweise Brustraum, lässt sich darüber hinaus ein Labyrinth erkennen, welches, so Ades, die Wohnung des Minotaurus symbolisiere, eine zentrale Metapher der Surrealisten in den 1930er-Jahren.[683]

---

[679] Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 35.
[680] Vgl.: Sawin 1995, S. 33f.
[681] Bereits in der ersten Phase des Krieges (Juli 1936-Frühjahr 1937), so Bernecker, eroberten die Nationalisten unter Franco fast ein Drittel des Landes. Bis Anfang des Jahres 1938 kamen die nördlichen Provinzen hinzu, darunter auch die Stadt Guernica, deren Bombardierung am 26. April 1937 internationales Entsetzen auslöste. Im April 1938 gelang den Nationalisten der Durchbruch zum Mittelmeer, wodurch Katalonien vom übrigen Gebiet der Republikaner abgeschnitten wurde. Nach einem letzten Sieg der Republikaner am Ebro im Juli 1938, befanden sich diese danach in der Defensive. Ende Februar 1939 erkannten die Regierungen in Frankreich und Großbritannien Francos Regime an, der am 1. April offiziell den Sieg verkündete. (Vgl.: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 355ff.).
[682] Sawin 1995, S. 33f.
[683] Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 24.



Abb. 20
André Masson (1896-1987), *Labyrinth*, 1938, Gemälde / Öl auf Leinwand, 120 x 61 cm, Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM, Inventar-Nr. AM1982-46 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: bpk | CNAC-MNAM.

Ähnlich wie bei Ernst, der bereits vor der „Hausengel-Serie“ mit seinen „Horden“ gewaltbereite Wesen schafft, bevölkert auch Massons Motiv des Minotaurus, welches aus der griechischen Mythologie stammt, nicht zum ersten Mal dessen Leinwand. Bereits 1933 entstehen beispielsweise die *Sacrifices* (1933, veröffentlicht 1936), eine Serie von fünf Radierungen, darunter eine mit dem Titel *Minotaurus* (1933). Diese Radierungen, in welchen Masson die gewalttätige aber auch erotische Natur antiker Gottheiten darstellt, um die These der *„[...] ‚dark‘ myths [...]“*[684] zu veranschaulichen, werden zusammen mit einem Text von Bataille 1936 veröffentlicht.[685] Daneben gilt der Minotaurus bei Masson im Allgemeinen als Symbol der irrationalen Affekte.[686]

Vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkrieges, Massons eigenen Erfahrungen aus dem 1. Weltkrieg, den formalen und ikonografischen Parallelen, welche Massons Monster zu den Schreckensgestalten von Smith, Ernst und Miró aufweist und nicht zuletzt durch die Aussage Massons, er sei von der Idee verfolgt worden, *„[...] that Europe was going to be overwhelmed with blood and fire [...]“*[687], lässt sich die Gestalt des Minotaurus in Massons *Labyrinth* meiner Ansicht nach viel mehr im Sinne von Picassos Minotaurus interpretieren: als Symbol für brutale Gewalt oder als Symbol für Spanien[688].

4.2 Das Motiv des Geschlechterkampfs

Neben den soeben besprochenen Mischwesen, Schreckensgestalten und Monstern von Smith sowie Ernst, Miró und Masson, werden im Folgenden, als zweite Unterkategorie von Gewaltdarstellungen, Kampf- beziehungsweise vielmehr Geschlechterkampfszenen im Vordergrund stehen. Denn das Motiv

[684] Saphire, Lawrence/Cramer, Patrick: André Masson. The Illustrated Books. Catalogue Raisonné, Genf 1994, S. 42 [Herv. i. O.].
[685] Vgl.: Ebd.
[686] Vgl.: Wilhelmi, Christoph: Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1980, S. 276.
[687] *„[...] que l'Europe va être mise à feu et à sang.“* (Clébert 1971, S. 57. Englische Version, in: Sawin 1995, S. 34.).
[688] Vgl.: Wilhelmi 1980, S. 276.

des Kampfes, wie es beispielsweise in Dalís *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*[689] (1936) zu finden ist, in welchem der Künstler auf erschreckende Art und Weise die selbstzerstörerische Kraft des Spanischen Bürgerkriegs vorauszuahnen scheint[690] oder in Paalens *Kampf der Saturnischen Fürsten II* (1938) und *Kampf der Saturnischen Fürsten III* (1938), die zur gleichen Zeit entstehen, zu der das bereits erwähnte „Münchner Abkommen" unterschrieben wird[691], in welchem Großbritannien, Frankreich und Italien im September 1938 ihre Zustimmung über den Anschluss des Sudetenlandes an das Deutsche Reich erteilen, zeigt Smith in dieser Weise nicht.

Um die schrecklichen zeitgeschichtlichen Ereignisse zu veranschaulichen, greifen sowohl die für den Vergleich ausgewählten Surrealisten als auch Smith, statt zur Darstellung eines gleichgeschlechtlichen Kampfes von „Mann gegen Mann" zum Geschlechterkampf. So zeigt Smith in seiner Medaille *Propaganda for War* (Abb. 4) am oberen Medaillenrand eine Frau in Rückenlage, welche sich gegen eine Vergewaltigung durch eine menschenähnliche Kanone zur Wehr setzt, in dem sie mit ihrer rechten Hand das Kanonenrohr fest umklammert hält. Smiths Einsatz des Geschlechterkampfmotivs zur Kritik an den historischen Ereignissen stellt, wie am Beispiel von Dalís Gemälde *Herbstlicher Kannibalismus* (1936), Mirós *Revoltierende Frau* (1938) und Massons Gemälde *Im Turm des Schlafes* (1938) gezeigt werden soll, keinen Einzelfall dar.

---

[689] Bereits 1934 begann Dalí sein Werk *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* in Studien vorzubereiten, tatsächlich fertig gestellt beziehungsweise ausgestellt, so Rachel Barnes, habe er es nicht vor 1936. (Vgl.: Barnes, Rachel: Salvador Dalí, London 2009, S. 95.).
[690] *„In diesem Bild stellte ich einen riesigen menschlichen Körper dar, aus dem Arm- und Bein-Wucherungen hervortraten, die in wahnwitziger Selbststrangulation aneinander zerrten. Als Hintergrund dieser Architektur rasenden Fleisches [...] malte ich eine geologische Landschaft, die seit Tausenden von Jahren sinnlos ‚revolutioniert' worden und nun aus heiterem Himmel erstarrt war. Den weichen Bau jener großen Masse Fleisch im Bürgerkrieg verzierte ich mit einigen gekochten Bohnen, denn man konnte sich nicht vorstellen, all dies bewußtlose Fleisch ohne die Beilage eines (wenn auch nicht unbedingt begeisterten) mehlig-melancholischen Gemüses zu schlucken."* (Dalí, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dalí. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München 1984, S. 440 [Herv. i. O., die amerikanische Originalausgabe wurde 1942 in New York veröffentlicht.].).
[691] Vgl.: 1937. Perfektion und Zerstörung 2007/08, S. 438.

4.2.1 Salvador Dalí *Herbstlicher Kannibalismus* (1936)

Dalís[692] Gemälde *Herbstlicher Kannibalismus* soll als erstes vergleichendes Beispiel die These stützen, dass sowohl Smith als auch die Surrealisten mittels Gewaltdarstellungen, an dieser Stelle in Form von Geschlechterkampfszenen, kritisch auf die politischen Ereignisse Mitte der 1930er-Jahre reagieren und Stellung gegen den Faschismus beziehen. Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass Dalís politische Haltung Widersprüche aufweist. Einerseits merkt Dalí an, *„[...] [dass er] entschiedenermaßen kein historischer Mensch [war]. Im Gegenteil, [...] [er] fühlte [s]ich im wesentlichen ahistorisch und apolitisch."*[693] *„Die Politik"*, so Dalí darüber hinaus an anderer Stelle, *„ist der Krebs, der die Poesie und die Kunst auffrißt."*[694] Auf der anderen Seite sorgt Dalís Faszination für die Person Adolf Hitlers (1889-1945) zusammen mit der Ausstellung von Dalís *Das Rätsel Wilhelm Tells* (1933) am 2. Februar 1934 in Paris, in welchem Tell als Lenin mit verlängertem Hinterteil dargestellt wird, innerhalb der Surrealistengruppe für große Empörung und facht zugleich eine hoch politische Diskussion an. Bereits drei Tage darauf, am 5. Februar 1934, berufen die Surrealisten eine Sondersitzung ein, um Dalí diesbezüglich zur Rede zu stellen und über den Ausschluss des Künstlers zu debattieren. Dalí beteuert jedoch, *„[...] daß [...] [seine] Hitler-Besessenheit ihrer Natur nach strikt paranoisch und unpolitisch sei. [...] [Er] erklärte ihnen außerdem, dass [...] [er] kein Nazi sein könne, denn, falls Hitler Europa erobern sollte, so würde er überall mit den Hysterikern [...] [seines] Schlages aufräumen, wie es in Deutschland bereits*

[692] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Dalí, welche über dessen ikonografische Veränderungen in den 1930er-Jahren Aufschluss geben: Barnes 2009; Dalí, Salvador: Dalí sagt ... Tagebuch eines Genies. Mit einer Einführung von Michel Déon und 30 Abbildungen, München 1968; Delacroix, Niklas: Über Tod, Eros, Sex, Onanie, Paranoia, Krieg, Hitler, Stalin: Salvador Dalí. Ein Interview von Niklas Delacroix, in: Kunstforum International (1989) Nr. 99, S. 357-361; Otte 2006; Puyplat, Lisa/La Silva, Adrian/Heinzelmann, Herbert (Hg.): Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers, Würzburg 2005; Salvador Dalí. 1904-1989. Einführung und Katalog Karin von Maur, Ausst.kat., Stuttgart/Zürich 1989.

[693] Dalí 1984, S. 439.

[694] Delacroix (1989), S. 360.

geschehen war, so man die als Entartete behandelte [...]"[695] und entgeht damit dem Ausschluss nur knapp.[696] 1939 wird er aufgrund seines doppeldeutigen Gemäldes *Das Rätsel Hitlers* (1939[697]) und seinen Franco unterstützenden Äußerungen endgültig ausgeschlossen.[698]

Um zeigen zu können, dass Gemälde wie *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*, *Herbstlicher Kannibalismus* und *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937[699]), Werke, welche für ihren Zeitbezug bekannt sind, plötzlich im Œuvre des „unpolitischen" Dalís auftauchen, zunächst einige Zeilen zu seinem persönlichen und künstlerischen Werdegang bis 1936, dem geschätzten Entstehungsjahr[700] von *Herbstlicher Kannibalismus*. Geschätzt aus dem Grunde, da alle drei genannten Werke weder signiert, noch datiert wurden, vielleicht, so nimmt Otte bei *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus* an, aus Angst vor Verfolgung.[701]

Der katalanische Maler Dalí, der 1904 in Figueres geboren wird, malt bereits gegen Ende der 1910er-Jahre seine ersten Gemälde, welche vom Postimpressionismus, Expressionismus und Fauvismus geprägt sind[702]. In ersten Ausstellungen sowohl in seinem Heimatort als auch in Barcelona erhält er für

[695] Dalí 1968, S. 28.
[696] Vgl.: Otte 2006, S. 61ff. Hinsichtlich einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Anklage und Dalís Verteidigung siehe auch: Puyplat/La Silva/Heinzelmann 2005, S. 132-139.
[697] Die Angaben zur Entstehung variieren innerhalb der Forschungsliteratur. Im Online-Werkverzeichnis der Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres ist zu lesen, dass das Kunstwerk signiert und datiert auf 1939 ist. Online-Quelle: URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=475&inici=1935&fi=1939 - 12.02.2012, 14:09 Uhr.
[698] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 505.
[699] Innerhalb der Forschungsliteratur wird das Entstehungsjahr des Werkes entweder mit 1936 oder 1936/37 angegeben. Im Online-Werkverzeichnis der Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres wird als das Jahr, in dem Dalí das Gemälde schuf, „um 1937" genannt. Online-Quelle: URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=412&inici=1935&fi=1939 – 23.02.2012, 09:35 Uhr.
[700] Greeley gibt an, dass das Werk gegen Ende des Jahres 1936 entstanden sei. (Vgl.: Greeley 2006, S. 51.).
[701] Vgl.: Otte 2006, S. 69.
[702] Dazu gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Die drei Pinien* (um 1918) und *Bildnis meines Vaters* (1920).

diese Werke früh Anerkennung. 1922 zieht er nach Madrid, um dort sein Studium an der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando zu beginnen, eine zu jener Zeit, so der Kunsthistoriker Eugenio Carmona, *„[...] erstarrte, rückwärtsgewandte Institution, die höchstens den Impressionismus tolerierte und für den Maler längst Überholtes darstellte [...]“*[703]. Aufgrund der Weigerung der Abnahme einer Prüfung, wird er 1926 von dieser exmatrikuliert und kehrt daraufhin nach Figueres zurück. Wichtiger als die Akademie, hinsichtlich Dalís persönlicher und künstlerischer Entwicklung, so Carmona, ist die Residencia de Estudiantes, Wohnheim und Treffpunkt der damaligen literarischen und künstlerischen Avantgarde in Madrid.[704] In den Werken, welche während dieser Zeit, seiner „Madrider Periode“ (1922-26), entstehen, setzt sich der Künstler mit Stilrichtungen wie dem Pointillismus, dem Kubismus, dem Futurismus, Dada, dem Purismus, der Neuen Sachlichkeit und dem Magischen Realismus auseinander, eignet sich diese darüber hinaus an und schafft Landschaften sowie Stadtansichten, Stillleben und Bildnisse[705]. Aufgrund dieser Stilaneignung avanciert er in seinem Freundeskreis, so Karin von Maur, schnell zum Wortführer und Avantgardisten.[706]

Ab 1925, sichtbarer aber, so Carmona, in den Werken um 1926/27 – Dalí befand sich zwischenzeitlich, im April 1926, drei Wochen in Brüssel sowie in Paris, wo er Picasso kennen lernte[707] – setzt eine neue Bildsprache in Form von surrealen Traumwelten ein, welche Carmona auf den Surrealismus und die Lektüre Freuds zurückführt.[708]

[703] Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 502.
[704] Vgl.: Ebd., S. 501f.
[705] Dazu gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Port Alguer, Cadaqués* (um 1923), *Stillleben* (1923) und *Bildnis María Carbona* (1925).
[706] Vgl.: Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador Dalí 1989, S. XVIIIf. Siehe auch: Bradley, Fiona: Dalí, Salvador. The Dictionary or Art 1996, S. 465.
[707] Vgl.: Salvador Dalí 1989, S. 476f.
[708] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 503. Siehe auch: Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador

Während eines weiteren Parisaufenthalts von April bis Juni 1929 führt Miró Dalí in den Kreis der Surrealisten ein.[709] Ebenfalls 1929 dreht er zusammen mit Luis Buñuel (1900-83) den surrealistischen Film *Un Chien Andalou*. Die Surrealisten sind begeistert und nehmen ihn in ihre Gruppe auf, was er 1930 offiziell verkündet.[710] Sein Pendant zur „écriture automatique" wird die „paranoisch-kritische Denkweise", die er im selben Jahr entwickelt und nicht vor 1932, so Ian Gibson, „paranoisch-kritische Methode" nennen wird[711]. In seiner Schrift „Eselskadaver" von 1930 verdeutlicht er, vermutlich an seinem Gemälde *Die Unsichtbaren – Schlafende, Pferd und Löwe* (1930), genauer gesagt am Doppel- beziehungsweise Vielfachbild eines Pferdes, welches gleichzeitig eine Frau und im weiteren Verlauf einen Löwen darstellt, die Methode mit den Worten, dass es *„[d]urch einen eindeutig paranoischen Vorgang [...] möglich geworden [ist], ein doppeltes Vorstellungsbild zu erhalten: das heißt die Darstellung eines Gegenstandes, die ohne die mindeste figürliche oder anatomische Veränderung gleichzeitig die Darstellung eines anderen, völlig verschiedenen Gegenstandes ist [...]. Das doppelte Vorstellungsbild (beispielsweise dasjenige eines Pferdes, welches gleichzeitig eine Frau ist) kann fortgesetzt werden und den paranoischen Vorgang weiterführen [...]"*[712] und zwar, so Dalí, zu einem dritten Bild, beispielsweise, einem Löwen.[713]

Werke unter Anwendung der „paranoisch-kritischen Methode"[714], deren Erfindung der Künstler selbst als seinen größten Verdienst ansieht[715], entstehen laut

Dalí 1989, S. XX. Zu den Werken aus dieser Zeit zählen beispielsweise Dalís Gemälde *Studie für „Honig ist süßer als Blut"* (1926) und *Apparat und Hand* (1927).
[709] Vgl.: Salvador Dalí 1989, S. 478.
[710] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 504.
[711] Gibson, Ian: Salvador Dalí. Die Biographie. Aus dem Englischen von Christiane Agricola, Stuttgart 1998, S. 271.
[712] Dalí, Salvador: Der Eselskadaver, in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 2003, S. 592 [Der Text wurde im französischen Original erstmals veröffentlicht in: Dalí, Salvador: La femme visible, Paris 1930.].
[713] Vgl.: Dalí, Salvador: Der Eselskadaver, in: Harrison/Wood 2003, S. 592.
[714] Zu den Werken, welche auf diese Weise enstehen, gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Paranoisch-kritische Einsamkeit* (1935) und *Die drei Lebensalter* (1940).
[715] Vgl.: Delacroix (1989), S. 359.

Carmona bis mindestens 1941. Neben diesen Doppel- beziehungsweise Vielfachbildern finden in den 1930er-Jahren bei Dalí *„[...] halluzinative und delirierende Bilder [...] in zahlreichen Werken Verwirklichung [...]“*[716], darunter *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931)[717], durch welches er über Europa hinaus in den USA bekannt wird. Grund hierfür ist der Ankauf des Gemäldes durch den Kunsthändler und Sammler Levy sowie die Ausstellung des Werkes 1932 in dessen Galerie in New York. Das Gemälde, welches heute im Besitz des Museum of Modern Art in New York ist, löste laut Barnes eine Sensation aus.[718] Zu diesen halluzinatorischen Bildern zählt Carmona des Weiteren Dalís *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus.*[719] Das besondere an diesen Werken, wozu auch Dalís *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937) gezählt werden kann, welche im nächsten Unterkapitel im Fokus der Betrachtung stehen wird, ist Dalís erstmaliger äußerst kritischer Bezug auf die politischen Ereignisse in Spanien.

Im Vordergrund des Gemäldes *Herbstlicher Kannibalismus* (Abb. 21), stellt Dalí, in einer für ihn typischen Landschaft, die er, so Carmona, in Form *„[...] eine[r] große[n] Tiefenperspektive, die am Himmel oder am Meer endet und fast immer Naturelemente enthält, die mit der Landschaft in der Umgebung von Cadaqués übereinstimmen [...]“*[720] bereits 1930 gefunden hatte, ein Paar dar, das die Leinwand mit zwei Dritteln Bildfläche vollkommen einnimmt. Das Gemälde ist in Braun- beziehungsweise Ockerfarbtönen mit leichtem Grünstich gehalten, oder, wie Greeley es radikal formuliert, *„[...] [p]ainted in a nauseating palette of shit browns tinged with pus greens [...]“*[721]. Das Paar, bestehend aus jeweils einer

[716] Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 506.
[717] Vgl.: Ebd.
[718] Vgl.: Barnes 2009, S. 43. Siehe auch: Dervaux, Isabelle: Introduction, in: Surrealism USA 2005, S. 14.
[719] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 506.
[720] Ebd., S. 504.
[721] Greeley 2006, S. 51.



Abb. 21
Herbstlicher Kannibalismus, 1936, Salvador Dalí (1904-1989). Angekauft 1975

männlichen und einer weiblichen, menschenähnlichen und gesichtslosen Figur, sitzt in enger Umarmung an einem Tisch. Während ihre Gesichter ineinander verschmelzen, sich gar verschlingen, stechen sie, die Kannibalen, dem Gegenüber mit Löffel, Gabel und Messer ins Fleisch, um sich darüber hinaus zu verspeisen.

Wie Smith, der bei seiner Darstellung, der auf dem Rücken liegenden, sich gegen eine Vergewaltigung wehrenden Frau (Abb. 4), Sexualität und Gewalt zur Versinnbildlichung der Schrecken des Krieges verbindet, so nutzt auch Dalí – interpretiert man das gegenseitige Verschlingen wie Schneede als sexuellen Akt, welcher in einer brutalen Verstümmelung endet[722] – das Motiv der in Aggression umschlagenden Sexualität, des Geschlechterkampfes, zur Veranschaulichung der zeitgeschichtlichen Ereignisse in Spanien.

4.2.2 Joan Miró *Revoltierende Frau* (1938)

Das zweite Werkbeispiel, welches zeigen soll, dass das Motiv des Geschlechterkampfs nicht nur bei Smith und Dalí sondern auch bei weiteren Surrealisten als Antwort auf die historischen Umstände auftritt, ist Mirós *Revoltierende Frau* (Abb. 22), das der Künstler Ende Februar 1938 in Paris fertig stellt[723].

Im Vordergrund einer kargen Landschaft – eine Ausnahme bildet im rechten Bildhintergrund eine von Flammen umzüngelte Häuserzeile – ist eine nackte katalanische Frau dargestellt, katalanisch, da sie dem Schnitter in Mirós bereits besprochenen Werk *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, hinsichtlich der einzelnen Haarsträhnen am Hinterkopf, der übergroßen Nase, der spitzen Zähne im weit aufgerissenen Mund sowie der geballten Faust als Kampfansage und der Sichel als Waffe, überaus ähnlich sieht.

[722] Vgl.: Schneede 2006, S. 159.
[723] Vgl.: Joan Miró 1987, S. 251.

Im Gegensatz jedoch zu besagtem katalanischen Bauern, der sich dem Feind entgegenstellt, deuten Blickrichtung und Körperhaltung in Mirós *Revoltierender Frau* trotz Faust und Waffe eher an, dass diese nicht mehr kämpfen, sondern flüchten will, dabei aber aufgehalten wird. Die Frauengestalt, die laut René Passeron wie andere weibliche Figuren Mirós aus jener Zeit, Sinnbilder darstellen, welche in sich *„[...] alle aggressiven Ängste [vereinigen], die der Maler vor den Greueln [sic!] in der europäischen Gesellschaft jener Zeit empfindet: vor dem Spanischen Bürgerkrieg, vor der Münchner Konferenz [...], vor dem Rassismus [...]"*[724], flüchtet einerseits vor der brennenden Stadt im rechten Bildhintergrund. Auf der anderen Seite versucht sie sich, so vermittelt ihr ausgestreckter rechter Arm, an dessen Ende sich die Waffe in Form der Sichel befindet, gegen die Gefahr, die von ihrem rechten Bein ausgeht, zu wehren. Dieses die Bildmitte dominierende Bein verwandelt sich nämlich in einen riesigen, die weibliche Gestalt scheinbar in die entgegengesetzte Richtung ziehenden, Phallus. Der metamorphosierende Frauenkörper, so fasst auch Greeley zusammen, *„[...] marks the deadly clash between a delicate femininity and a grossly distorted masculinity that at once forces her off the picture edge and pins her pitilessly within the landscape."*[725]

Sowohl bei Smith als auch Miró taucht folglich das Phallussymbol, mehr oder weniger offensichtlich auf. Wie Smiths auf dem Rücken liegende Frau am oberen Rand der Medaille *Propaganda for War* (Abb. 4) sich gegen die Besteigung durch eine menschenähnlichen Kanone, Smiths Phallussymbol, zur Wehr setzt, in dem sie das Kanonenrohr mit ihrer rechten Hand fest umklammert, so versucht sich auch Mirós Frauengestalt von ihrem eigenen, sich in einen Phallus verwandelnden Bein loszureißen, um flüchten zu können. Mirós Phallussymbol kann an dieser Stelle wie Smiths gedeutet werden, der durch sein Motiv, durch die Verbindung von Sexualität und Gewalt, die Brutalität des

[724] Lexikon des Surrealismus, hg. Réne Passeron, Paris 1975, S. 207.
[725] Greeley 2006, S. 16.



Abb. 22
Joan Miró, *Revoltierende Frau*, 26. Februar 1938, Wasserfarben und Bleistift auf Papier, 57,4 x 73,3 cm, Musée national d`art moderne, Centre Georges Pompidou © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Krieges versinnbildlicht. Batchelors Interpretation, Smiths Kanone stünde für Brutalität, Zerstörung und Männlichkeit und des Künstlers nackte Frau darüber hinaus für Kultur, Schönheit und Menschlichkeit[726], scheint ebenfalls problemlos auf Mirós nackte Frau und deren Phallus übertragbar zu sein.

4.2.3 André Masson *Im Turm des Schlafes* (1938)

Im Turm des Schlafes[727], das Masson im April 1938 in Lyons-la-Forêt malt[728], entsteht folglich zu einer Zeit, in der die Eroberung der nördlichen Provinzen in Spanien im Frühjahr 1938[729] und Hitlers Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 nur wenige Monate zurückliegen und das endgültige Scheitern der im Mai 1936 gewählten Volksfrontregierung in Frankreich durch die Regierungsübernahme des Radikalsozialisten Édouard Daladiers (1884-1970) unmittelbar bevorsteht[730]. Es soll als letztes Beispiel zeigen, dass Geschlechterkampfszenen zu jener Zeit, als Reaktion auf die zeitgeschichtlichen Ereignisse, im Werk der Surrealisten geballt auftreten und gehört neben Massons *Labyrinth* (Abb. 20) zu der bereits erwähnten Reihe von Gemälden, in welchen sich der Künstler Themen wie Gewalt, Tod, Opfer und Erotik, oftmals unter Einbeziehung der griechischen Mythologie, widmet und deren Darstellung er um 1938 radikalisiert.

Ähnlich wie Smith in seinen fünfzehn Medaillen, verteilt Masson in seinem Gemälde *Im Turm des Schlafes* (Abb. 23) eine Vielzahl an Motiven, ohne Rücksicht auf Perspektive und Räumlichkeit, über die gesamte Bildfläche. Perspektivische Raumtiefe entsteht allenfalls durch Überschneidungen oder Größenbeziehungen. Im Vordergrund lenkt eine Grauen erregende Kampfszene zwischen einer männlichen Schreckensgestalt und einem weiblichen Mischwesen

[726] Vgl.: Batchelor (1991), S. 73.
[727] Zu den Werken von Masson, die in dieser Hinsicht ebenfalls von Interesse sein könnten gehören *Das Sofa* (1937) und *Oedipus* (1939).
[728] Vgl.: Morando 2010, S. 181.
[729] Vgl.: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 355f.
[730] Vgl.: Hinrichs 2008, S. 397ff.

in Form einer Harfe, welche annähernd zwei Drittel der gesamten Leinwand in Anspruch nimmt, die Aufmerksamkeit zunächst auf sich. Diese Szene erscheint aufgrund der Anordnung der beiden Motive in Bewegung, denn ausgehend vom linken Bein des männlichen Wesens am unteren Bildrand führt eine gedachte Linie zunächst in die obere, dann untere rechte Ecke und von dort in die Bildmitte. Der linke Arm der riesigen Schreckensgestalt, welche hinsichtlich Aussehens und Auftretens im übrigen sehr nah an die bereits besprochenen Wesen von Smith, Ernst, Miró und Masson aus dem Unterkapitel der Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster herankommt, hat sich in einer Falle verfangen. Diese Falle erinnert an das Motiv der so genannten „Vagina dentata“, das in Massons Werken jener Zeit häufiger zu finden ist[731], oftmals als Geschlechtsteil der Gottesanbeterin[732]. Mit einer weißen Flüssigkeit, welche zwischen den Beinen der geschundenen Gestalt herabfließt, macht Masson auf den Umstand aufmerksam, dass, wie er selbst sagt, eine Kastration stattgefunden hat. Darüber hinaus scheint aus einer klaffenden Wunde am Kopf Saatgut herauszuquellen, ein Motiv, welches, so Masson wiederum selbst, auf einer Kriegserinnerung basiere.[733]

Der Geschlechterkampf im Vordergrund von Massons *Im Turm des Schlafes* könnte nicht der einzige sein, der sich in diesem Gemälde abspielt. Etwas versteckt im linken Bildhintergrund wird eine nackte Frau mit langen roten Haaren von einem anthropomorphen Piano bestiegen. Das es sich um ein solches handeln muss verdeutlichen sowohl ein Gemälde von 1937 als auch eine Tuschezeichnung, die ein Jahr darauf entsteht[734].

[731] Siehe beispielsweise in Massons Gemälden *Landschaft mit Gottesanbeterin* (1939) und *Die Falle auf der Wiese* (1939).
[732] Die Gottesanbeterin war, so Schneede, bei den Surrealisten ein sehr beliebtes Motiv, denn im Verhalten des Weibchens, welches nach dem Geschlechtsakt das Männchen auffrisst, sahen sie *„[...] ein natürliches Bild für ihre ikonografische Vorstellung von Eros und Zerstörung [...]“* (Schneede 2006, S. 150.). (Vgl.: Ebd.).
[733] Vgl.: Clébert 1971, S. 53.
[734] Siehe hierzu sowohl Massons Gemälde *Der Pianotaure* (1937) als auch dessen Zeichnung *Der Pianotaure* (1938).



Abb. 23
André Masson (Franzose, 1896-1987), *Im Turm des Schlafes*, 1938, Öl auf Leinwand, ungerahmt: 81,3 x 100,3 cm, gerahmt: 89,5 x 108,6 x 5,9 cm, The Baltimore Museum of Art: Nachlass Saidie A. May, BMA 1951.329 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Anders als bei Smith, in dessen Motiv sich die Frau zur Wehr setzt, ist bei Masson an dieser Stelle nicht eindeutig zu erkennen, ob das Geschehen in oder gegen das Einvernehmen der Frau stattfindet, ganz im Gegensatz zu der besprochenen Geschlechterkampfszenerie im Vordergrund seines Gemäldes *Im Turm des Schlafes*. Hier ist das weibliche Mischwesen eindeutig in einen Kampf mit dem männlichen Wesen verwickelt. Bei dieser männlichen Schreckensgestalt könnte es sich, so Sawin, um Samson, eine Figur aus dem alten Testament handeln, denn wie dieser einen Tempel zum Einstürzen gebracht habe, so bringe das Grauen erregende Wesen in Massons Gemälde *„[...] a collapsing world down [...]“*[735]. Masson kombiniert folglich wie Smith brutale Elemente mit erotischen und greift dabei auf mythologische Ressourcen zurück. Dieser Rückbezug sowohl im *Labyrinth* als auch im *Im Turm des Schlafes* verleihe den Gemälden zwar einen zeitlosen Charakter, aber in der alles durcheinander wirbelnden Komposition und den grellen Formen und Farben werde ohne Zweifel das Grauen seiner Zeit sichtbar:

> *„While he may have drawn on timeless mythological subjects for his paintings, there is no mistaking the premonitory terror in the compositional maelstroms and garish forms and colors.“*[736]

4.3 Darstellungen von Opfern der Gewalt

Um aufzuzeigen, dass das Motiv der Gewaltdarstellung um die Mitte der 1930er-Jahre vermehrt auftritt, wurden in den beiden vorherigen Unterkapiteln am Beispiel von Smiths Medaillenserie sowie entsprechenden Darstellungen von Ernst, Miró, Masson und Dalí bereits zwei Unterkategorien von Gewaltdarstellungen besprochen, die Schreckensgestalten, Monster und Mischwesen aus Kapitel 4.1 sowie der Geschlechterkampf aus Kapitel 4.2.

---

[735] Sawin 1995, S. 34.
[736] Ebd.

Abschließend sollen nun, im letzten Unterkapitel des ikonografischen Vergleichs, Opferdarstellungen, genauer gesagt Motive, in welchen die Frau als Opfer von Gewalt oder als Kriegsopfer gezeigt wird, vorgestellt werden. Aus Smiths Medaillenserie habe ich hierzu vier prägnante Darstellungen gepeinigter Frauen herausgesucht, welche exemplarisch für diesen Darstellungstyp innerhalb von Smiths Serie stehen können. So zeigt der Künstler in seiner Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) eine nackte, liegende Frau, deren Oberkörper über den linken unteren Medaillenrand hinausgeht. Den Kopf hat die Figur auf ihrem linken Unterarm abgelegt, vielleicht aus Scham, oder aber aus Schutz vor dem Gasangriff, der von dem bereits besprochenen „Schreckgespenst", einem fliegenden, menschlichen, mit Gas bewaffneten Skelett, getätigt wird.

In der Medaille *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), welche, so vermutet Wisotzki, von Picassos monumentalem Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937) inspiriert worden ist[737], stellt Smith im Vordergrund eine weitere Frauengestalt dar. Im Hintergrund werfen Vögel über einer bereits zerstörten Häuserzeile Eier ab und bringen Elend und Verwüstung, denn durch die Detonation der Bomben in Form von Eiern wurde, so lässt sich annehmen, die Bauchdecke der weiblichen Gestalt aufgerissen, so dass der darin verborgene Fötus sichtbar wird.

Die beiden letzten Beispiele, welche exemplarisch für weibliche Opferdarstellungen in Smiths Serie stehen können, sind in der Medaille *Elements Which Cause Prostitution* (Abb. 16) zu finden. Die erste Frau, das eindrucksvollste Motiv der Medaille, befindet sich etwas rechts von der Mitte und reicht vom unteren bis zum oberen Medaillenrand. *„Shamefully she stands knee deep in classic water [...]"*[738], so Smith im dazugehörigen Gedicht, ihr Körper *„[...] eaten and pitted with holes [...]"*[739]. Im „Explanation Sheet" präzisiert Smith, so

[737] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 134.
[738] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[739] Ebd.

Wisotzki, diese Löcher mit den Worten *„worm eaten"*[740].[741] Laut Kretschmer verweise ein von Würmern zerfressener Körper auf die Vergänglichkeit und könne die Personifikation des Todes oder der Frau Welt kennzeichnen.[742] An dieser Stelle wird, wie bereits im dritten Kapitel erläutert, Smiths ambivalentes Verhältnis gegenüber Frauen innerhalb der Medaillenserie sichtbar. Smith stellt sie einerseits als mahnendes Opfer dar. Auf der anderen Seite mutiert die Liebesgöttin Venus zu einer Todesvenus und wird zur Bedrohung. Dieses ambivalente Gefühl gegenüber der Frau verdeutlicht Smith ebenfalls mittels der zweiten Frauengestalt in derselben Medaille, welche gleichzeitig das letzte exemplarische Motivbeispiel für den ikonografischen Vergleich darstellt. Am linken Medaillenrand (Abb. 16), direkt auf der Horizontlinie, zeigt Smith eine kniende weibliche Figur in Seitenansicht, die sich auf ihren Ellbogen abstützt und das Gesicht hinter ihren Händen verbirgt. In ihrem Rücken stecken zwei Spritzen, in der Außenseite ihrer Brust eine weitere. Diese weibliche Figur könnte ebenfalls, wie bereits erwähnt, gefährlich sein, denn bei den spitzen Gegenständen in ihrem Rücken handelt es sich, so Smith im dazugehörigen Gedicht, um *„[...] Salvarsan needles [...]"*[743]. 1910 eingeführt, war Salvarsan das erste Medikament gegen die bis dahin tödlich verlaufende Geschlechtskrankheit Syphilis. Aus diesem Grunde nimmt Wisotzki an, das Motiv könne als Warnung vor Geschlechtskrankheiten gelesen werden, wodurch von der Frau eine Bedrohung ausgeht. Gleichzeitig, so Wisotzki weiterhin, könne die Injektion als Phallus-Symbol interpretiert werden.[744] In diesem Falle ist die weibliche Gestalt wiederum Opfer, wodurch das Motiv als Beispiel für Frauen als Opfer der Gewalt in diesem Unterkapitel überaus passend erscheint.

[740] Explanation Sheet, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 140 [i. O. teilw. herv.].
[741] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.
[742] Vgl.: Kretschmer 2011, S. 456. Siehe auch: Rosenfeld, Helmut: Tod, in: Lexikon der Christlichen Ikonografie 1972, S. 327.
[743] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[744] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.

Als vergleichende Beispiele der Surrealisten, die wie Smith zur Veranschaulichung der Schrecken ihrer Zeit verletzte, gepeinigte und geschundene Frauen darstellen, sollen im Folgenden Dalís Gemälde *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937), Picassos monumentales Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937) und Mirós Gouache *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (1938) besprochen werden.[745]

4.3.1 Salvador Dalí *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937)

Neben den bereits erwähnten und besprochenen halluzinatorischen Werken *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus* (Abb. 21), gehört auch Dalís Gemälde *Die brennende Giraffe* in die Reihe jener Werke, in welchen der Künstler eindeutig Bezug auf das Zeitgeschehen nimmt. Während allerdings in den beiden zuerst genannten Gemälden das Kampf- beziehungsweise Geschlechterkampfmotiv als Reaktion auf die Geschehnisse in Spanien im Fokus meiner Betrachtung stand, sollen nun Dalís Darstellungen weiblicher Opfer im Vergleich zu Smiths als auch Picassos und Mirós untersucht werden.

Den beiden vorangegangen Werken von Dalí, in Hinsicht auf Landschaft und Anordnung der Motive darin entsprechend, positioniert der Künstler in seinem Gemälde *Die brennende Giraffe* (Abb. 24) inmitten einer kargen Landschaft, die am weiten Horizont in einer Gebirgskette endet, seine vom tiefblauen Abendhimmel hinterfangenden Figuren. Zentrales Motiv des Gemäldes ist die im Vordergrund annähernd frontal dargestellte Frauengestalt, welche die Bildfläche komplett durchmisst. Sie scheint sich nur schwer auf den Beinen halten zu können, tastet sich, mit weit von sich gestreckten Armen, blind und taub

[745] Hinsichtlich des Motivs des Opfers könnten die folgenden Kunstwerke ebenfalls von Belang sein: André Fougeron (1913-98) *Gemartertes Spanien* (1937), Siqueiros *Echo eines Schreis* (1937), Max Beckmanns (1884-1950) *Die Hölle der Vögel* (1938) und Massons *Die Vergewaltigung* (1939).



Abb. 24
Salvador Dalí, *Die brennende Giraffe*, um 1936/1937, Öl auf Lindenholz, 35 x 27 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: Martin P. Bühler, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

durch die Landschaft und wird dabei nur von Krücken aufrecht gehalten, mit welchen sie aber nur indirekt in Berührung kommt. Die Krücken stützen die tief in die Rückseite der Frau gestoßenen Stöcke. Dieser Zustand verbindet sie mit einer zweiten weiblichen Figur im rechten Bildhintergrund. Die in Seitenansicht dargestellte Frauengestalt hält aber darüber hinaus ein Stück rotes rohes Fleisch in die Höhe und ihre aufgestellten Haare haben Ähnlichkeit mit Zweigen eines Strauches. Ins Auge stechen darüber hinaus die aufgezogenen Schubladen – ein bei Dalí vermehrt auftretendes Motiv, wie auch das der Krücken – der Figur im Vordergrund, einmal unterhalb ihrer Brust und zum anderen entlang ihres rechten Beines, mit welchem der Künstler, so Descharnes und Gilles Néret, Freuds psychoanalytische Theorien versinnbildliche. Eine Aussage Dalís gibt zudem Aufschluss über deren Bedeutung:

> *„Der einzige Unterschied zwischen dem unsterblichen Griechenland und unserer Gegenwart ist Sigmund Freud, der entdeckt hat, daß der menschliche Körper, der zur Zeit der Griechen rein neoplatonisch war, heute voller geheimer Schubladen ist, die nur die Psychoanalyse zu öffnen imstande ist.“*[746]

Allerdings sind die geheimen Schubladen, die, so ist folglich anzunehmen, für das Unterbewusstsein stehen, leer. Im linken Bildhintergrund komplettiert eine brennende Giraffe, das *„kosmische Ungeheuer der Apokalypse“*[747], zusammen mit einer kaum zu erkennenden Figur rechts neben dieser, das Gemälde. Wie Smith stellt Dalí folglich in seinem Gemälde *Die brennende Giraffe*, inmitten einer düsteren Landschaft, verzweifelte, nackte und hilflos taumelnde Frauen dar. Eine aufgrund der unübersehbaren Ähnlichkeit verblüffende motivische Überschneidung ist dabei insbesondere erwähnenswert, und zwar die sowohl bei

[746] Descharnes, Robert/Néret, Gilles: Salvador Dalí. 1904-1989. Die Gemälde. Band I, 1904-1946, Köln 2004, S. 276.
[747] Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador Dalí 1989, S. XXVII [i. O. teilw. herv.].

Smith (Abb. 16) als auch bei Dalí in den Rücken der Frauen gestoßenen spitzen Gegenstände mit eindeutig phallisch aggressivem Charakter.

4.3.2 Pablo Picasso *Guernica* (1937)

Der spanische Künstler Picasso, 1881 in Málaga geboren, beeinflusste und bestimmte die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts wie kein anderer. Das gleiche gilt für sein monumentales Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937, Abb. 25), das innerhalb der Forschungsliteratur, so fasst Spies zusammen, als *„[e]in Hauptwerk unseres Jahrhunderts',"* als *„das bedeutendste Ereignisbild unserer Zeit',"* und als *„das wichtigste Bild der modernen Kunst' [...]"*[748] bezeichnet wird. Laut Greeley wird in keinem anderen Werk so explizit auf die schrecklichen Ereignisse des Spanischen Bürgerkriegs Bezug genommen wie in diesem.[749]

Aufgrund des Stellenwertes, welchen Picasso innerhalb der Kunstgeschichte einnimmt, gibt es unzählige Publikationen, die sich dem Künstler widmen. Dies gilt in gleichem Maße für sein Wandgemälde, das beispielsweise vom Entstehungsprozess über die Symbolik der Motive bis hin zur Rezeption des Werkes bereits Bestandteil vieler Besprechungen war[750]. Angesichts dessen möchte ich auf eine Beschreibung von Picassos Leben und Werk bis zur Entstehung *Guernicas* zur Herausstellung der Besonderheit dieses Werkes

[748] Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies, Werner: Kontinent Picasso, München u.a. 2003[a], S. 54 [Herv. i. O., ursprünglich am 5. November 1987 als Vortrag gehalten.].
[749] Vgl.: Greeley 2006, S. 147.
[750] Siehe beispielsweise: Chipp, Herschel Browning: Picasso`s Guernica. History, Transformations, Meanings. With a chapter by Javier Tusell, London 1988; Fisch, Eberhard: Guernica, eine Stadt im Baskenland, und „Guernica-", das Antikriegsbild von Picasso, in: Für Spanien 1986, [keine Seitenangaben]; Greeley, Robin Adèle: The Body as Political Metaphor: Picasso and the Performance of Guernica, in: Greeley 2006, S. 147-187; Held, Jutta: Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos *Guernica*, in: Held 2005, S. 170-187 [ursprünglich wurde der Text veröffentlicht in: Das Argument (1985) Nr. 153, S. 701-710.]; Hensbergen, Gijs van: Guernica. Biographie eines Bildes. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, München 2007; Klepsch, Michael Carlo: Picasso und der Nationalsozialismus, Düsseldorf 2007; Schmied, Wieland: Politisches Manifest und zeitloses Kunstwerk. Was sagt uns Picassos „Guernica" heute?, in: Gratzer, Wolfgang/Neumaier, Otto (Hg.): Guernica. Über Gewalt und politische Kunst, München 2010, S. 53-70; Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies 2003[a], S. 54-83; Zeiller, Annemarie: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen, Berlin 1996.

innerhalb Picassos Œuvres, verzichten – denn dies ist hinlänglich bekannt – und mich statt dessen, nach einer Schilderung der Veränderungen, welche die Ereignisse in Spanien in künstlerischer sowie politischer Hinsicht bei Picasso auslösen, auf den ikonografischen Vergleich konzentrieren. Dieser Vergleich soll zeigen, dass die Darstellung der Frau als Opfer der Gewalt, in diesem Falle eindeutig als Reaktion auf die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica im April 1937, bei Smith sowie den Surrealisten beziehungsweise an dieser Stelle dem Surrealismus nahe stehenden Künstlern, denn Picasso wurde wie Miró nie offizielles Mitglied der Gruppe, beteiligte sich aber ab 1925 an deren Ausstellungen[751], plötzlich und vermehrt auftritt.

Picasso, dessen Desinteresse für das politische Zeitgeschehen spätestens, so der Kunsthistoriker Carsten-Peter Warncke mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs eine Ende gefunden habe, bezieht nach dem Militärputsch Francos am 17./18. Juli 1936 Stellung für die republikanische Regierung und wird von dieser im Juli 1936 zum Direktor des Prado in Madrid berufen. Seinen Protest gegenüber Francos Staatsstreich äußert Picasso zunächst in dem zweiteiligen Radierzyklus *Traum und Lüge Francos* (1937), den er am 8. Januar 1937 beginnt[752]. Ebenfalls im Januar 1937 erhält Picasso von der Spanischen Republik den Auftrag, ein Werk für den spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu gestalten, bei welchem der Künstler, so betont der Kunsthistoriker Martin Papenbrock, die volle künstlerische Freiheit genoss[753]. Seinen Protest gegenüber Francos Staatsstreich äußert Picasso zunächst in dem zweiteiligen Radierzyklus *Traum und Lüge Francos* (1937), den er am 8. Januar

[751] Vgl.: Schneede 2006, S. 241.
[752] Vgl.: Spies, Werner: Der Radierzyklus Traum und Lüge Francos, in: Spies 2003[a], S. 43 [ursprünglich veröffentlicht in: Pablo Picasso. *Traum und Lüge Francos*. Mit einem Nachwort von Werner Spies. Frankfurt am Main 1968.].
[753] Vgl.: Papenbrock, Martin: Picassos „Mann mit Lamm" (1942/43). Politische Kunst nach „Guernica", in: Gratzer/Neumaier 2010, S. 87.

1937 beginnt[754]. Ebenfalls im Januar 1937 erhält Picasso von der Spanischen Republik den Auftrag, ein Werk für den spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu gestalten, bei welchem der Künstler, so betont der Kunsthistoriker Martin Papenbrock, die volle künstlerische Freiheit genoss[755]. Picasso erwägt, sich darin thematisch mit der Freiheit der Kunst auseinanderzusetzen, *„[...] gefaßt"*, wie Warncke erläutert, *„in eine Atelierszene mit Maler und Modell [...]"*[756], beginnt aber stattdessen am 1. Mai, ausgelöst durch die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica am 26. April 1937, mit der Arbeit an seinem Anti-Kriegsgemälde, das er in nur sechs Wochen fertig stellt. Im Juni 1937 wird es im spanischen Pavillon in Paris installiert, der, mit siebenwöchiger Verspätung, am 12. Juli 1937 eröffnet wird.[757]

Über den Vordergrund des in Schwarz-, Weiß- und Grautönen gehaltenen Wandgemäldes verteilt Picasso eine Vielzahl an geschundenen Figuren, vornehmlich Frauen, Kinder und Tiere. Der Ort des Geschehens ist sowohl in den bisherigen Motivbeispielen von Smith als auch bei Picasso nicht eindeutig zu identifizieren, außer dass sich die Handlung bei diesem in einem, wie der Kunsthistoriker Max Imdahl hinweist, Gebilde aus *„[...] Innen- und Außenansichten eines Gebäudes [...]"*[758] abspielt. Allerdings sind im Hintergrund, bei zumindest einer der von mir exemplarisch ausgesuchten Darstellungen von Smiths Frauengestalten aus der Medaille *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), Eier abwerfende Störche dargestellt, die Smith in der ersten Zeile des begleitenden Gedichts als „Stuka Störche"[759] bezeichnet.

---

[754] Vgl.: Spies, Werner: Der Radierzyklus Traum und Lüge Francos, in: Spies 2003[a], S. 43 [ursprünglich veröffentlicht in: Pablo Picasso. *Traum und Lüge Francos*. Mit einem Nachwort von Werner Spies. Frankfurt am Main 1968.].
[755] Vgl.: Papenbrock, Martin: Picassos „Mann mit Lamm" (1942/43). Politische Kunst nach „Guernica", in: Gratzer/Neumaier 2010, S. 87.
[756] Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973, Köln 2003, S. 145. Siehe bezüglich des ursprünglich von Picasso angedachten Themas auch: Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies 2003[a], S. 57f.
[757] Vgl.: Ebd.
[758] Imdahl, Max: Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt am Main 1985, S. 67.
[759] Medals for Dishonor 1940, [S. 12]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.



Abb. 25
Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Mit „Stuka" verweist der Künstler auf deutsche Sturmkampfflugzeuge, die bei der Bombardierung Guernicas im Spanischen Bürgerkrieg erstmals zum Einsatz kommen. Smith gibt folglich einen Hinweis darauf, dass es sich bei seinem Ort des Geschehens um Spanien handeln könnte. Zudem verweist er, anders als Picasso, der nur die Opfer darstellt, auch auf die Täter.

Von ihrer Anordnung her beschreiben die Motive in Picassos *Guernica* – beginnend beim Stier am oberen linken Bildrand über eine schreiende Frau mit Kind im Arm hin zu einem *„[...] Mischgebilde aus Mensch und Statue [...]"*[760], wie Imdahl die Figur beschreibt, oder einem *„[...] zerbrochenen Kriegerstandbild [...]"*[761], so Warncke, am unteren Rand des Gemäldes, von diesem schräg hinauf zu einem verletzten Pferd sowie einer Lichtquelle und zwischen dem Kopf der *„Lichtträgerin"*[762], so Imdahl, sowie einer *„[...] hereinstürzende[n] schutzsuchende[n] Frau [...]"*[763] wieder hinab zum unteren Bildrand, um schließlich am oberen Rand, über *„[...] eine brennend herabstürzende Frau [...]"*[764] hinweg, in einem Fenster zu enden – ein gedehntes „W", welches sofort die Assoziation „War" für Krieg hervorruft.

Sowohl bei Picasso als auch bei Smith, bei welchem das Motiv der Frau als Opfer im Vergleich zu den bereits besprochenen Unterkategorien von Gewaltdarstellungen in seiner Medaillenserie am häufigsten auftritt, dominieren folglich nackte, verzweifelte und geschundene weibliche Figuren die Szenerie, wobei bei Smith, anders als bei Picasso, auch die Täter dargestellt werden. Des Weiteren fällt im Gegensatz zu Picasso auf, dass bei aller Ähnlichkeit, in drei von vier, von mir exemplarisch ausgewählten Motiven aus Smiths Medaillen das Moment der Scham dominiert. Die am Boden liegende Frau in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) sowie die stehende und die kniende Frauengestalt in

[760] Imdahl 1985, S. 54.
[761] Warncke 2003, S. 153.
[762] Imdahl 1985, S. 54.
[763] Ebd.
[764] Ebd.

Elements Which Cause Prostitution (Abb. 16) verdecken ihr zur Seite oder dem Boden zugewandtes Gesicht mit ihren Armen oder Händen. Die gepeinigte weibliche Figur in *Elements Which Cause Prostitution* schützt darüber hinaus ihre Scham mit der linken Hand vor den Blicken des Betrachters. Picassos weibliche Figuren hingegen, insbesondere die beiden Frauen am linken und rechten Bildrand, schreien ihren Schmerz und ihren Kummer förmlich in die Welt hinaus. Beide verdrehen den Kopf dabei anklagend in Richtung Himmel. Die Frauengestalt am rechten Bildrand wirft zudem, ähnlich wie diejenige am linken Bildrand von Mirós *Figuren, von einem Vogel gepeinigt*, welches im Anschluss im Fokus der Betrachtung stehen wird, verzweifelt die Arme in die Höhe. Die Frau am linken Bildrand in Picassos Gemälde hält darüber hinaus auf ihren Knien ein lebloses Kind.

Smith wie Picasso verweisen mittels Grauen erregender Motive auf die schrecklichen Folgen des Krieges im Allgemeinen beziehungsweise des Spanischen Bürgerkriegs im Besonderen und beziehen eindeutig Stellung gegen den Faschismus. Smith ist der Ansicht, dass Picasso in seinem Werk *Guernica* auf weitaus emotionalere Weise die schrecklichen Ereignisse – die Bombardierung, das Schreien, die zerfetzenden Körper, die Opfer der faschistischen Aggression – zum Ausdruck bringe, als das Filme, Fotos und Wortbilder der Bombardierung je könnten.[765]

Ein Ausschnitt aus einer Rede Picassos, welche anlässlich des zweiten American Artists` Congress (17. bis 18. Dezember 1937) entstand, gibt Aufschluss über Picassos Beweggründe:

> *„It is my wish at this time to remind you that I have always believed, and still believe, that artists who live and work with spiritual values cannot and should not remain*

[765] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 5, frame 101.

indifferent to a conflict in which the highest values of humanity and civilization are at stake."[766]

4.3.3 Joan Miró *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (1938)

Mirós Gouache *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (Abb. 26) ist nach Dalí und Picasso das letzte vergleichende Beispiel, das zeigen soll, dass sowohl bei Smith als auch bei den Surrealisten zum Zwecke der Kritik die Darstellung von Frauen als Opfer der Gewalt um 1937 zunimmt. Zugleich ist es das letzte Werkbeispiel des ikonografischen Vergleichs.

Figuren, von einem Vogel gepeinigt gehört zu einer Reihe von Werken Mirós, die, im Sommer und Herbst 1938 gefertigt[767], folglich zu einer Zeit entstehen, als die Eroberung der nördlichen Provinzen Spaniens durch die Anhänger Francos, die erst im Frühjahr 1938 abgeschlossen war und mit der Bombardierung der Stadt Guernica am 26. April 1937 einen traurigen Höhepunkt erlangt und internationales Entsetzen ausgelöst hatte, nur wenige Monate zurückliegt. Zugleich befinden sich die Republikaner nach einem letzten Sieg im Juli 1938 am Ebro, in der Defensive.[768]

Mirós Gouache, welche wie ein großer Teil von Smiths Medaillen aufgrund fehlender Perspektive flächig wirkt, wird von insgesamt fünf Gestalten bevölkert. Die männliche nackte und wehrlose Gestalt am rechten Bildrand des Aquarells, die mit erigiertem Penis wutentbrannt in den Himmel gestikuliert und damit Kampfbereitschaft und Aggression ausstrahlt, ähnelt hinsichtlich Mimik, Gestik und Intention sowohl dem katalanischen Bauern in Mirós

[766] Ashton, Dore: Picasso on Art. A Selection of Views, New York 1972, S. 145. Picasso konnte krankheitsbedingt nicht persönlich am Kongress teilnehmen. Seine Rede wurde deshalb über Telefon übermittelt und vor Ort verlesen. (Vgl.: Hensbergen 2007, S. 123f.). Die New York Times veröffentlichte mitunter diesen Ausschnitt der Rede am 18.12.1937.
[767] Vgl.: Dupin 1993/94, S. 230.
[768] Vgl.: Bernecker 2006, S. 44-47.



Abb. 26
Joan Miró (Spanier, 1893-1983), *Figuren, von einem Vogel gepeinigt*, 1938, Gouache und schwarze Kreide, Wasserfarbe und braune Kreide, Holzkohle, auf eierschalfarbenem Velin-Papier, 41 x 33,1 cm, Schenkung vom Peter B. Bensinger Charitable Trust, 1960.327, The Art Institute of Chicago © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer) als auch der katalanischen weiblichen Figur in *Revoltierende Frau* (Abb. 22). Die nackte weibliche Figur am linken Bildrand hingegen weißt mehr Ähnlichkeit mit Picassos Frauengestalten in *Guernica* auf. Die weit in den Himmel gestreckten Arme und der anklagende Gesichtausdruck deuten darauf hin, dass der Kampfesmut gewichen ist, um der Verzweiflung und der Hilflosigkeit Platz zu machen, was die fehlende Waffe in Form der Sichel unterstreicht. Im Gegensatz zu Smith, bei welchem die Frauen, wie bereits im Vergleich mit Picassos *Guernica* analysiert, sich voller Scham ihrem Schicksal ergeben, so lässt folglich auch Mirós weibliche Figur, Picasso-gleich, ihrer Verzweiflung freien Lauf.

Hinzu kommt eine weitere nackte Frau in der Bildmitte, deren Oberkörper seltsam verdreht und blutrot dargestellt ist. Die Arme sowie das rechte Bein, sind weit vom Körper gestreckt, so dass der Anschein einer schnell flüchtenden Frau geweckt wird. An ihrem rechten Bein hängt darüber hinaus ein kleines Mädchen. Neben ihrem, sich wiederum in einen Phallus verwandelnden Fuß am unteren rechten Bildrand, ist zudem ein Kopf zu sehen. Über den fünf Gestalten kreist ein Vogel, der für das Entsetzen, die Wut, die Angst und die Flucht der Figuren verantwortlich scheint.

Neben den bereits erwähnten Abweichungen und Überschneidungen sticht eine weitere Parallele zu Smiths Medaillenserie heraus. Im Hintergrund seiner geschundenen Frauengestalt in *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), werfen „Stuka Störche“, mit welchen der Künstler, wie bereits erwähnt, auf die deutschen Sturmkampfflugzeuge verweist, die bei der Bombardierung der baskischen Stadt Guernica erstmals zum Einsatz kamen, Bomben in Form von Eiern ab. Mirós Figuren werden ebenfalls durch einen Vogel am Himmel bedroht. Aus diesem Grunde ist anzunehmen, dass auch Mirós Vogel ein Flugzeug symbolisiert, welches demnächst Zivilisten unter Beschuss nehmen wird. Es ist anzunehmen, dass es sich bei *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* folglich um Mirós *Guernica* handelt. Allerdings bezieht Miró wie auch Smith die Täter mit ein.

Konklusion

Um nachvollziehen zu können, warum Smith, der in den USA vornehmlich für seine abstrakten Stahlskulpturen bekannt ist, um die Mitte der 1930er-Jahre aber mit der Arbeit an einer Medaillenserie beginnt, in welcher er sich unter Einbeziehung des surrealistischen Stils sozialkritisch äußert, standen in Kapitel 1 wichtige biografische Eckpunkte in Verbindung mit dem historischen Kontext im Vordergrund der Betrachtung. Denn in Bezug auf Entwicklung von Thema und Stil sind bestimmte biografische Stationen, Bekanntschaften und historische Ereignisse, essentiell. Als Smith 1927 nach New York zieht, lernt er seine spätere Ehefrau Dehner kennen, welche diesen auf die Art Students League aufmerksam macht, eine Kunsthochschule, an der sie selbst studiert. Smiths Lehrer an der Art Students League, darunter Sloan und Matulka, machen ihn wie auch Graham, welchen er vermutlich auf einer Party von Kommilitonen kennen lernt, nicht nur mit der europäischen Avantgarde vertraut, sondern sind darüber hinaus politisches Vorbild. Durch die Regierungsprogramme im Rahmen der „New Deal"-Politik, die Mitgliedschaft in einzelnen, links ausgerichteten Künstlervereinigungen und der Kommunistischen Partei der USA erfährt Smith ein Gefühl von Gemeinschaft und die Möglichkeit, gegenüber den erschütternden wirtschaftlichen und politischen Ereignissen jener Zeit, als „Anti-Faschist" und „Anti-Imperialist" politisch Stellung zu beziehen. Darüber hinaus wird Smith auf seiner neunmonatigen Reise durch Europa (1935/36) Zeuge der sich zuspitzenden politischen Lage in Europa. Die historischen Ereignisse aber auch die künstlerischen Eindrücke, welche Smith darüber hinaus vor Ort sammeln kann, prägen ihn und sind wegweisend für seine Medaillenserie. Insbesondere der Besuch des British Museums, bei welchem er Medaillen von Goetz und Gies sowie antike Münzen sieht ist an dieser Stelle zu nennen, aber auch

die griechischen Münzen und sumerischen Siegel, welchen Smith in Griechenland begegnet.

Nach seiner Rückkehr aus Europa im Juli 1936 und einer anschließend sehr langen Zeit des Experimentierens beginnt Smith ungefähr Mitte 1937 mit der tatsächlichen Herstellung der Serie. Das Ergebnis sind fünfzehn Medaillen, in denen der Künstler auf surrealistische Art und Weise die Schrecken des Krieges im Allgemeinen darstellt, mittels bestimmter Symbole und Motive aber immer wieder auf das damalige Zeitgeschehen verweist. Zur Einbettung dieser Serie in den zeitgenössischen Kontext sowie als Vorbereitung für den ikonografischen Vergleich in Kapitel 4 wurde im zweiten Kapitel in die Surrealismusbewegung in Europa und Amerika eingeführt. Während der Surrealismus in Europa, so zeigte dieses Kapitel, in den 1930er-Jahren bereits zur führenden Avantgarde zählte, so waren die vorherrschenden Kunstrichtungen in den USA zu jener Zeit, ausgelöst durch die „Große Depression" und die darauf folgende „New Deal"-Politik Roosevelts, die American Scene und der Soziale Realismus. Erst allmählich beginnen einzelne amerikanische Künstler, ausgelöst durch Ausstellungen, welche den Surrealismus ab Ende 1931 schrittweise in den USA einführen, Werke zu schaffen, in welche sie die surrealistischen Stilelemente einfließen lassen. Aufgrund der entstehenden Vielfalt an Kunstwerken entwickelt sich der „amerikanische Surrealismus" in ganz unterschiedliche Richtungen. Die für diese Arbeit wichtigste, so wurde bereits festgestellt, welche die Amerikaner unter Einfluss des europäischen Surrealismus einschlagen, ist der so genannte „Soziale Surrealismus". Diesem werden auch Smiths Medaillen innerhalb der Forschungsliteratur oftmals zugeordnet. Smith gehörte in den USA somit einer kleinen Zahl von Künstlern an, welche den Surrealismus nutzten, um sich in ihren Werken, sozialkritisch zu äußern. Smiths Medaillen gehen dabei aber, was sowohl die umfangreiche Behandlung des Themas als auch die brutale Ausdruckssprache anbelangt, weit über das hinaus, was

vergleichbare „Soziale Surrealisten“ wie beispielsweise Quirt, Guy oder O. Louis Guglielmi zu jener Zeit schaffen.

Die Medaillen selbst, von den Auslösern, über den Herstellungsprozess, die formalen Aspekte sowie die Texte und Zeichnungen bis hin zur Untersuchung der Thematik anhand prägnanter Motive, welche insbesondere für den ikonografischen Vergleich in Kapitel 4 essentiell gewesen ist, wurden in Kapitel 3 behandelt. Wie die Erläuterung des Herstellungsverfahrens zeigte, war die Produktion der Medaillen sehr aufwendig. Zunächst zeichnete Smith sein Layout in den Gips, um es anschließend mittels spezieller Werkzeuge rückwärts in diesen hineinzuritzen – daher der Begriff „Reverse Carving“ – das Material folglich von hinten auszuhöhlen, so dass eine Negativform entstand. Um eine Positivform zu erhalten, füllte Smith die Negativform mit härterem Gips aus. Aus der so gefertigten Positivform stellte er unter Anwendung des Sandguss-verfahrens die „Master-Bronze“ her, mittels derer er die erste und jede folgende Medaille seiner Serie produzieren konnte. Form und Größe der Medaillen variieren, teilweise gehen die Motive, die Smith in einer großen Anzahl über die Medaillen collageartig verteilt hat, über den eigentlichen Medaillenrand hinaus. Der Eindruck der Flächigkeit dominiert, da Smith auf die Anwendung perspektivischer Verfahren im Großen und Ganzen verzichtete, so dass nur in wenigen Medaillen überhaupt eine annährend räumliche Wirkung Zustande kommt. Die Protagonisten, so hat die Beschreibung prägnanter Medaillen-motive deutlich gemacht, sind hauptsächlich Menschen oder vielmehr menschenähnliche Subjekte und Objekte sowie Mischwesen und Tiere, welche Smith mehrheitlich in kargen und traumgleichen Landschaften platziert. Bei näherer Betrachtung der Motive sowie der Flut an begleitenden Texten und Zeichnungen, die, einzeln gesehen eher verwirren, in Kombination allerdings zur Identifikation und teilweise auch zur Klärung der Bedeutung der Motive beitragen konnten, fiel zudem auf, dass Smith die Thematik seiner Medaillen

insbesondere durch den Einsatz von Gewaltdarstellungen in unterschiedlichster Form umzusetzen versuchte.

Da Smiths Medaillenserie bislang nur am Rande unter dem Aspekt des Surrealismus untersucht worden ist, eine Gegenüberstellung mit entsprechenden Werken der Surrealisten sogar gänzlich fehlt, fand in Kapitel 4 ein ikonografischer Vergleich ausgewählter Medaillenmotive mit ähnlichen, zeitnahen Darstellungen führender Surrealisten statt. Die Unruhen und eskalierenden Konflikte zwischen der Rechten und der Linken, die sich in Frankreich und Spanien zu Beginn der 1930er-Jahre entladen, hauptsächlich aber der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936 und die unvorstellbaren Kriegsgräuel, welche dieser bis 1939 mit sich brachte, allen voran die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica im April 1937, führten, so hatte dieser ikonografische Vergleich gezeigt, zu motivischen Veränderungen in Form von Gewaltdarstellungen. Diese konnten des Weiteren in drei der Gewaltdarstellung untergeordnete Kategorien unterteilt werden: Die Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster, der Geschlechterkampf und die Opfer der Gewalt. Mittels der Untersuchung von Leben und Werk der Kunstschaffenden bis zum Entstehen der jeweiligen Kunstwerke konnte darüber hinaus nachgewiesen werden, dass die motivischen Veränderungen plötzlich erwachendes politisches Engagement zum Ausdruck bringen.

Im Oktober 1934 malte Miró als Erwiderung auf die Unruhen in Spanien Schrecken erregende Monster in grellen Farben[769]. Vermutlich Anfang 1936 entsteht Dalís Gemälde *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*, in welchem der Künstler die selbstzerstörerischen Kräfte des Spanischen Bürgerkriegs vorauszuahnen scheint. Diesem folgt 1936[770] Dalís Geschlechterkampfszene *Herbstlicher Kannibalismus* (Abb. 21). Seit Juli 1936,

[769] Siehe Fußnote 627.

[770] Greeley gibt als Entstehungszeitpunkt Ende 1936 an. (Vgl.: Greeley 2006, S. 51.). Unter Berücksichtung dieser Annahme entstand Dalís Gemälde zu einer Zeit, in der seit mehreren Monaten der Bürgerkrieg in Spanien wütete.

seit seiner Rückkehr von einer neunmonatigen Reise durch Europa, experimentiert Smith an der Technik zur Herstellung seiner Medaillenserie *Medals for Dishonor* (Abb. 4-18), in welcher er im Stile des Surrealismus mit Motiven wie den erwähnten Schreckensgestalten, dem Geschlechterkampf und Darstellungen von Opfern der Gewalt, die Schrecken des Krieges veranschaulicht. Um 1936/1937 entsteht Dalís *Die brennende Giraffe* (Abb. 24). Im Mai 1937, die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica liegt nur wenige Tage zurück, beginnen sowohl Picasso als auch Miró ihre Gemälde für den Pavillon der Spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung. Während sich Dalí sowie Picasso, der in nur wenigen Wochen sein monumentales Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (Abb. 25) fertig stellt, auf die Opfer konzentrieren, so zeigt Miró in seinem Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)* einen kämpferischen Angst einflössenden katalanischen Bauern. Mit Ernsts *Hausengel* (1937, Abb. 19) und Massons *Labyrinth* (1938, Abb. 20) entstehen Monster und Mischwesen, die Mirós äußerlich nicht unähnlich sehen. Anders als Mirós Schnitter jedoch, der als positive Propaganda verstanden werden kann, handelt es sich bei Ernst und Masson um aggressive und brutale Wesen, die Angst und Schrecken verbreiten. Der Geschlechterkampf taucht sowohl im Februar als auch im April 1938 in Mirós Werk *Revoltierende Frau* (Abb. 22) und in Massons grausam anmutendem Gemälde *Im Turm des Schlafes* (Abb. 23) auf. Die nördlichen Provinzen Spaniens wurden von den Nationalisten im Frühjahr 1938 eingenommen und Katalonien vom restlichen Territorium der Republikaner Mitte April abgeschnitten[771], Hitler hatte im März Österreich besetzt und im April fand in Frankreich erneut ein Regierungswechsel statt, der die Volksfrontregierung ablöste und den Radikalsozialisten Daladier an die Macht brachte[772]. Zur gleichen Zeit in der das „Münchner Abkommen" unterschrieben wird malt Paalen seine Kampfszenen *Kampf der Saturnischen Fürsten II* und *Kampf der Saturnischen Fürsten III*. Vermutlich ebenfalls im September oder im

[771] Vgl.: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 355f.
[772] Vgl.: Hinrichs 2008, S. 397ff.

Oktober 1938, so Gassner, der Spanische Bürgerkrieg scheint für die Republikaner bereits verloren, denn seit dem Sommer desselben Jahres befinden sich diese in der Defensive[773], entsteht mit Mirós Gouache *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (Abb. 26) das letzte Beispiel meines ikonografischen Vergleichs, innerhalb welchem wiederum die Darstellung der Opfer von Gewalt im Vordergrund steht.

Der ikonografische Vergleich in Kapitel 4 hat deutlich gemacht, dass die vorgestellten Werke sowohl was die enge zeitliche Zusammengehörigkeit, die brutale Darstellungsweise der Themen, die motivischen Überschneidungen sowie die Funktion angeht, eine hohe Ähnlichkeit aufweisen. Darüber hinaus sticht ein weiteres, die Künstler und ihre Werke verbindendes Element heraus. Trotz des zeitgenössischen politischen Bezuges verzichten alle Künstler in den von mir ausgewählten Werken und Motiven, mit einer Ausnahme von Miró, der sowohl in seinem Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)* als auch in seinen Werken *Revoltierende Frau* und *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* eine Figur mit erhobener Faust zeigt (das Symbol des linken Freiheitskämpfers), auf eindeutige politische Symbole. Bereits geplante Symbole, wie die Faust in Picassos *Guernica*, sind im fertig gestellten Gemälde verschwunden[774]. Stattdessen, so zeigt der ikonografische Vergleich, greifen einzelne zur Darstellung ihrer Themen auf christliche und mythologische Ressourcen zurück. So identifiziert Smith selbst die schwebende Schreckensgestalt in *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10), im die Medaille begleitenden Gedicht, als „Erzengel Gabriel“, der, so Smith weiterhin *„blows the tuba, wearing Coughlin`s glasses […]“*[775]. Durch die Inbezugsetzung des Engels mit dem katholischen Radiopriester Coughlin, der in den USA in den 1930er-Jahren durch die Verbreitung antisemitischer Hetztiraden über das Radio bekannt geworden

[773] Vgl.: Gassner 1994, S. 298. Siehe auch: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 356.
[774] Zur Veränderung des Motivs der geballten Faust in Picassos *Guernica* siehe: Held, Jutta: Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos *Guernica*, in: Held 2005, S. 170f., Fußnote 2.
[775] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.

war[776], wird aus dem innerhalb der christlichen Ikonografie als Überbringer von Gottes Botschaften[777] bekannten Engel, ein Todesengel. Die Rollschuhe tragende Schreckensgestalt in Smiths Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) bezeichnet der Künstler im dazugehörigen Gedicht als „Todesvenus"[778] und deutet folglich die Göttin der Liebe in ein todbringendes Wesen um. Bei dem Angst einflössenden Mischwesen in Massons *Labyrinth* (Abb. 20) handelt es sich um den aus der griechischen Mythologie stammenden Minotaurus, ein bei den Surrealisten zu jener Zeit beliebtes Motiv mit vielen Bedeutungen. In Massons Gemälde, so wurde bereits erläutert, kann das Mischwesen jedoch viel eher im Sinne von Picassos Minotaurus interpretiert werden und zwar als Symbol für brutale Gewalt oder als Symbol für Spanien. Der Phallus, der in der griechischen Antike für Fruchtbarkeit steht, versinnbildlicht, in den Geschlechterkampfszenen Smiths (Abb. 4) und Mirós (Abb. 22) in Verbindung mit Gewalt, Aggression und Brutalität. Sawin schlägt vor, dass es sich bei der männlichen Gestalt in Massons *Im Turm des Schlafes* (Abb. 23) um Samson, eine Figur aus dem alten Testament handeln könnte, denn wie dieser einen Tempel zum Einstürzen gebracht habe, so bringe die Schreckensgestalt in Massons Gemälde *„[...] a collapsing world down [...]"*[779]. *„Shamefully she stands knee deep in classic water [...]"*[780], so Smith in seinem die Medaille *Elements Which Cause Prostitution* (Abb. 16) begleitenden Gedicht über die bereits unter der Thematik Frauen als Opfer der Gewalt besprochenen Frauengestalt. Ihre schamvolle Pose, der nach rechts unten geneigte Kopf, der rechte Arm schützend vor den Augen, die linke Hand die Scham verdeckend, ist laut Wisotzki eine leichte Abwandlung der „Venus pudica". Ihr Körper ist *„[...] eaten and pitted with holes [...]"*[781]. Diese Löcher sind darüber hinaus *„worm eaten"*[782].[783] Laut Kretschmer

[776] Vgl.: Ehlen 1993, S. 6, 193f.
[777] Vgl.: Giorgi 2004, S. 360.
[778] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.
[779] Sawin 1995, S. 34.
[780] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[781] Ebd.
[782] Explanation Sheet, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 140 [i. O. teilw. herv.].

verweise ein von Würmern zerfressener Körper auf die Vergänglichkeit und könne die Personifikation des Todes oder der Frau Welt kennzeichnen.[784] Einerseits ist die Frauengestalt mahnendes Opfer, andererseits mutiert die Liebesgöttin Venus zu einer Figur des Todes und wird zur Bedrohung, wodurch sich Smiths ambivalentes Frauenbild bemerkbar macht. Die letzten Rückgriffe innerhalb der ausgewählten Werke und Motive auf, in diesem Falle, christliche Ressourcen, finden sich in Picassos *Guernica* (Abb. 25). Das Mutter-Kind-Motiv am linken Rand des Gemäldes könnte als Pietà interpretiert werden, die alleinige Darstellung Marias mit dem Leichnam Jesu. Den Kunsthistoriker Wieland Schmied erinnern die ausgestreckten Finger, der von Imdahl als *„[...] Mischgebilde aus Mensch und Statue [...]"*[785] beschriebenen Figur am unteren Rand desselben Werkes, an die Kreuzigung Jesu.[786]

Warum, so stellt sich abschließend die Frage, greifen sowohl Smith, dessen Medaillenserie ohne Zweifel, so wurde innerhalb der vorliegenden Forschungsarbeit gezeigt, exemplarisch für eine ikonografische Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann, als auch die Surrealisten bei der Umsetzung ihrer Gewaltdarstellungen zum Ausdruck ihrer Kritik am Zeitgeschehen auf christliche und mythologische Ressourcen zurück?

Rosa Schapire findet hinsichtlich der christlichen Ikonografie in den Holzstöcken des Brücke-Künstlers Karl Schmidt-Rotluffs (1884-1976), welche während des 1. Weltkriegs entstehen, eine Erklärung, die sich mühelos auf die Werke Smiths und derjenigen der Surrealisten übertragen lässt und mit Sicherheit auch für den Rückgriff auf die mythologischen Ressourcen Bestand hat:

---

[783] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.
[784] Vgl.: Kretschmer 2011, S. 456. Siehe auch: Rosenfeld, Helmut: Tod, in: Lexikon der Christlichen Ikonografie, Rom u.a. 1972, S. 327.
[785] Imdahl 1985, S. 54.
[786] Vgl.: Schmied, Wieland: Politisches Manifest und zeitloses Kunstwerk. Was sagt uns Picassos „Guernica" heute?, in: Gratzer/Neumaier 2010, S. 58.

„Das Sagenwollen des Unsagbaren drängt zur Gestaltung religiöser Motive.“[787]

[787] Schapire, Rosa: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924, S. 6, zit. n.: Karl Schmidt-Rottluff. Die Holzstöcke. Herausgegeben von Magdalena M. Moeller. Mit Beiträgen von Günther Gercken, Christiane Remm und Magdalene Schlösser, Ausst.kat., Berlin 2011, S. 228.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Unveröffentlichte Quellen und Archivalien

Briefwechsel [1] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, 22. September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Briefwechsel [2] zwischen David Smith und Elizabeth McCausland, September 1940. David Smith Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

David Smith Papers, 1926-65. Owned by Rebecca and Candida Smith; microfilmed by the Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith 1 bis NDSmith 6.

Dorothy Dehner Papers, 1920-87 (Hauptteil 1951-87). Archives of American Art, Smithsonian Institution, D 298 und Reel 3482.

Edgar Levy and Lucille Corcos Papers, 1928-75. Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith E1.

Willard Gallery Records. Archives of American Art, Smithsonian Institution, NDSmith A und Reel 986.

Primärquellen

André Masson. Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942. Edition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris 1990.

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbeck bei Hamburg [12]2009. [Im französischen Original in Paris 1924 veröffentlicht.].

Clébert, Jean-Paul: Mythologie d`André Masson. Concue, présentée et ordonnée par Jean-Paul Clébert, Genf 1971.

Cooke, Susan J. (Hg.): Ecrits et Discours: David Smith, Paris 2007.

Dalí, Salvador: Dalí sagt ... Tagebuch eines Genies. Mit einer Einführung von Michel Déon und 30 Abbildungen, München 1968.

Dalí, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dalí. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München 1984. [Die amerikanische Originalausgabe wurde 1942 in New York veröffentlicht.].

Dehner, Dorothy: Medals for Dishonor - The Fifteen Medallions of David Smith, in: Art Journal 37 (1977/78) Nr. 2, S. 144-150.

Delacroix, Niklas: Über Tod, Eros, Sex, Onanie, Paranoia, Krieg, Hitler, Stalin: Salvador Dalí. Ein Interview von Niklas Delacroix, in: Kunstforum International (1989) Nr. 99, S. 357-361.

Graham, John: System and Dialectics of Art. Annotated from unpublished writings with a critical introduction by Marcia Epstein Allentuck, hg. Marcia Epstein Allentuck, Baltimore/London 1971. [Der Originaltext wurde 1937 in New York veröffentlicht.].

Gray, Cleve (Hg.): David Smith by David Smith. Text and Photographs by the Author, New York/Chicago/San Francisco 1968.

Hamill, Sarah: David Smith. Works, Writings and Interview, Barcelona 2011.

Is Today`s Artist With or Against the Past? Part 2. Answers by: David Smith, Frederick Kiesler, Franz Kline, Joan Mitchell, in: Art News 57 (1958) Nr. 5, S. 38 u. 62.

McCausland, Elizabeth: Artists Thrown Into World of Reality Present Their Case at the Recent Congress, in: The Springfield Sunday Union and Republican (1936) Nr. vom 01.03.1936, S. 5E. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, 1838-1965 (Hauptteil 1920-60). Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 27, Folder 29, Nr. 23. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:26 Uhr. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 157.

McCausland, Elizabeth: David Smith`s New Sculptural Idiom: Medals for Dishonor, in: Springfield Sunday Union and Republican (1940) Nr. vom 10.11.1940, S. 6E.

McCoy, Garnett (Hg.): David Smith, London 1973.

Rowell, Margit (Hg.): Joan Miró. Selected Writings and Interviews, London 1987.

Smith, David: Notes on My Work, in: Arts 34 (1960) Nr. 5, S. 44-49.

Sekundärquellen

1937. Perfektion und Zerstörung, Ausst.kat., hg. Thomas Kellein, Bielefeld 2007/08.

A Guide to the Exhibition of Historical Medals in the British Museum. With 120 Illustrations, Ausst.kat., hg. George F. Hill, G.C. Brooke, London 1924.

A New Deal for the Arts by Bruce I. Bustard, Ausst.kat., Washington D.C. 1997/98.

Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944, Ausst.kat., hg. John R. Lane, Susan C. Larson, New York u.a. 1983/84.

Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth, Ausst.kat., hg. Werner Spies, C. Sylvia Weber, Schwäbisch Hall/Salzburg 2009/10.

Alexandrian, Sarane: Surrealismus, München 1973.

Alexandrian, Sarane: Surrealist Painters. A Tribute to the Artists and Influence of Surrealism, New York 2009.

André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele, Ausst.kat., hg. Kai Buchholz, Klaus Wolbert, Darmstadt 2003.

André Masson. Eine Mythologie der Natur. Mit Texten von Werner Spies, Didier Ottinger und Lucía Ybarra sowie einem Vorwort von C. Sylvia Weber, Ausst.kat., Künzelsau 2004/05.

André Masson. Second Surrealist Period. 1937-43, Ausst.kat., New York 1975.

André Masson. The 1930s, Ausst.kat., hg. William Jeffett, Florida 1999/2000. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.).

Anreus, Alejandro/Linden, Diana L./Weinberg, Jonathan (Hg.): The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere, University Park, Penn 2006.

Armstrong, David/Metzger Armstrong, Elizabeth: The Great American Medicine Show. Being an Illustrated History of Hucksters, Healers, Health Evangelists, and Heroes from Plymouth Rock to the Present, New York u.a. 1991.

Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans T. (Hg.): Surréalisme et Politique - Politique du Surréalisme, Amsterdam/New York 2007.

Ashton, Dore: Picasso on Art. A Selection of Views, New York 1972.

Attwood, Philip: "Hony Soit Qui Bon y Pense" Medals as Vehicles of Antipathy, in: The Medal (2009) Nr. 54, S. 4-34.

Badger, Anthony J.: The New Deal. The Depression Years, 1933-1940, New York 1989.

Baigell, Matthew: The American Scene. American Painting of the 1930`s, New York 1974.

Baigell, Matthew/Williams, Julia: Artists Against War and Fascism. Papers of the First American Artists` Congress, New Brunswick 1986.

Barnes, Rachel: Salvador Dalí, London 2009.

Batchelor, David: Medals for Dishonor, in: Artscribe International (1991) Nr. 88, S. 68-75.

Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Ausst.kat., hg. Udo Kittelmann, Dieter Scholz und Anke Daemgen, Berlin 2009.

Botting, Douglas: Die Seefahrer. Die Unterseeboote, Amsterdam 1987.

Bradley, Fiona: Surrealismus, Ostfildern-Ruit 2001.

Brown, Archie: Aufstieg und Fall des Kommunismus. Aus dem Englischen von Stephan Gebauer, Norbert Juraschitz, Hainer Kober und Thomas Pfeiffer, Berlin 2009.

Caws, Mary Ann (Hg.): Surrealism, London 2010.

Chipp, Herschel Browning: Picasso`s Guernica. History, Transformations, Meanings. With a chapter by Javier Tusell, London 1988.

Cox, Neil: The Origin of Masson`s Massacres, in: Umeni LV (2007) Nr. 5, S. 387-399.

Cummings, Paul: The Art Students League. Part I, in: Archives of American Art Journal 13 (1973) Nr. 1, S. 1-25.

Dada. Surrealism and Their Heritage, Ausst.kat., hg. William Stanley Rubin, New York/Los Angeles/Chicago 1968. (Entspricht weitestgehend Rubin 1979).

David Smith. A Memorial Exhibition, Ausst.kat., Los Angeles 1965/66.

David Smith. 1906-1965. At the Tate Gallery. Introduction Frank O`Hara, Ausst.kat., London 1966.

David Smith. 1906-1965. A Retrospective Exhibition, Ausst.kat., Cambridge/Washington D.C. 1966/67.

David Smith, Ausst.kat., hg. Edward F. Fry, New York 1969.

David Smith, Ausst.kat., hg. Miranda McClintic, Washington D.C. 1979.

David Smith. The Drawings, Ausst.kat., hg. Paul Cummings, New York 1979/80.

David Smith. The Formative Years. Sculptures and Drawings from the 1930s and 1940s, Ausst.kat., hg. Karen Wilkin, Edmonton u.a. 1981.

David Smith. E.A. Carmean, Jr, Ausst.kat., Washington D.C. 1982/83[a].

David Smith. Painter - Sculptor - Draftsman. Edward F. Fry and Miranda McClintic, Ausst.kat., Washington D.C./San Antonio 1982/83[b].

David Smith. Skulpturen. Zeichnungen, Ausst.kat., hg. Jörn Merkert mit Beiträgen von Hannelore Kersting, Rachel Kirby und Jörn Merkert sowie ausgewählten Texten von David Smith, Düsseldorf/Frankfurt am Main/London 1986/87.

David Smith. Medals for Dishonor 1937-1940. Jeremy Lewison, David Smith, William Blake, Terry Friedman, Christina Stead, Ausst.kat., London u.a. 1991/92.

David Smith. 1906-1965. Con Fotografias de Ugo Mulas, Ausst.kat., hg. Carmen Giménez, Valencia/Madrid 1996.

David Smith. Medals for Dishonor. Introduction by Guest Curators Matthew Marks and Peter Stevens. Essays by Dore Asthon and Michael Brenson. A traveling exhibition organized and circulated by Independent Curators Incorporated, New York, Ausst.kat., Columbus/Holland/Boston 1996-99.

David Smith. Paintings, Sculptures and Medals, Ausst.kat., Tel Aviv 1999/2000.

David Smith. Two into Three Dimensions, Ausst.kat., Florida 2000.

David Smith. A Centennial. Curated by Carmen Giménez, Ausst.kat., New York/Paris/London 2006/07.

David Smith. Cubes and Anarchy. Carol S. Eliel with contributions by Christopher Bedford, Alex Potts, Anne M. Wagner, Ausst.kat., Los Angeles 2011.

De Van Eyck à Bruegel. Preface de Paul Lambotte. Introduction de Paul Jamot, Ausst.kat., hg. Jacques Dupont, Madame Bouchot-Saupique, Paris 1935.

Denning, Michael: The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century, London 1998.

Descharnes, Robert/Néret, Gilles: Salvador Dalí. 1904-1989. Die Gemälde. Band I, 1904-1946, Köln 2004.

Dorothy Dehner and David Smith: Their Decades of Search and Fulfillment. Organized by Joan Marter. With Essays by Joan Marter and Judith McCandless and Catalogue Entries and Chronology by Michael Zakian, Ausst.kat., New Brunswick/Saratoga Springs 1984.

Dupin, Jacques: Miró, Barcelona/New York 1993/94.

Duplessis, Yvonne: Der Surrealismus. Deutsch von Günter Metken, Berlin 1992.

Durozoi, Gérard: Histoire du Mouvement Surréaliste, Paris 1997.

Ehlen, Thomas Peter: Eine Stimme Amerikas: Charles Coughlin und die internationale Politik 1930-1942, Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1993.

Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart, Ausst.kat., hg. Wolfgang Steguweit, Bonn-Bad Godesberg/Gotha/Nürnberg 1995/96.

Exil und Emigration europäischer Künstler. 1933-1945, Ausst.kat., hg. Stephanie Barron mit Sabine Eckmann, Los Angeles/Montreal/Berlin 1997/98.

Fort, Ilene Susan: American Social Surrealism, in: Archives of American Art Journal 22 (1982) Nr. 3, S. 8-20.

Für Spanien. Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg. Zum Gedenken an den 50. Jahrestag des Anfanges des Spanischen Bürgerkrieges, Ausst.kat., hg. Peter Spielmann, Bochum 1986.

Gassner, Hubertus: Joan Miró. Der Magische Gärtner, Köln 1994.

Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag, Ausst.kat., hg. Reinhard Spieler, Barbara Auer, Ludwigshafen 2009/10.

Gershman, Herbert S.: The Surrealist Revolution in France, Ann Arbor 1974.

Gibson, Ian: Salvador Dalí. Die Biographie. Aus dem Englischen von Christiane Agricola, Stuttgart 1998.

Gratzer, Wolfgang/Neumaier, Otto (Hg.): Guernica. Über Gewalt und politische Kunst, München 2010.

Greeley, Robin Adèle: Surrealism and the Spanish Civil War, New Haven/London 2006.

Guide to the Exhibition of English Medals by H.A. Grueber, 2nd Edition, 1891.

Hapke, Laura: Labors Canvas: American Working-Class History and the WPA Art of the 1930s, Newcastle 2008.

Harris, Jonathan: Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America, Cambridge 1995.

Harris, Steven: Surrealist Art and Thought in the 1930s. Art, Politics and the Psyche, Cambridge 2004.

Harrison, Helen A.: John Reed Club Artists and the New Deal: Radical Responses to Roosevelt`s Peaceful Revolution, in: Prospects 5 (1980), S. 241-268.

Held, Jutta (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Schriften der Guernica-Gesellschaft 1, Hamburg 1989.

Held, Jutta: Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste. Paul-Emile Borduas, André Breton, Marc Chagall, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Francisco Goya, Henri Laurens, Max Lingner, Edouard Manet, Pablo Picasso, Berlin 2005.

Hemingway, Andrew: Artists on the Left. American Artists and the Communist Movement 1926-1956, New Haven/London 2002.

Hensbergen, Gijs van: Guernica. Biographie eines Bildes. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, München 2007.

Herrera, Hayden: John Graham. Modernist Turns Magus, 52 (1976) Nr. 2, S. 100-105.

Hillstrom, Kevin: Defining Moments. The Great Depression and the New Deal, Detroit 2009.

Homberger, Eric: American Writers and Radical Politics, 1900-39. Equivocal Commitments, London u.a. 1986.

Hunter, Sam: David Smith, in: The Bulletin of the Museum of Modern Art 25 (1957) Nr. 2, S. 3-36.

Imdahl, Max: Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt am Main 1985.

Jan Matulka. 1890-1972, Ausst.kat., Washington D.C. u.a. 1979-81.

Joan Miró. A Retrospective, Ausst.kat., New York 1987.

Joan Miró. The Ladder of Escape, Ausst.kat., hg. Marko Daniel, Matthew Gale. With Contributions by Christopher Green, Kerryn Greenberg, William Jeffett, María Luisa Lax, Robert S. Lubar, Joan M. Minguet Batllori and Teresa Montaner, London/Barcelona/Washington D.C. 2011/12.

Jones, Mark: The Art of the Medal, London 1979.

Julio González - David Smith. Un Diálogo Sobre La Escultura, Ausst.kat., Valencia 2011.

Karl Schmidt-Rottluff. Die Holzstöcke. Herausgegeben von Magdalena M. Moeller. Mit Beiträgen von Günther Gercken, Christiane Remm und Magdalene Schlösser, Ausst.kat., Berlin 2011.

Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945, Ausst.kat., hg. Stefanie Heckmann, Hans Ottomeyer, Berlin 2008/09.

Kennedy, Roger G./Larkin, David: When Art Worked. Text by Roger G. Kennedy. An Illustrated Documentary by David Larkin, New York 2009.

Kienast, Gunter W.: The Medals of Karl Goetz, Cleveland 1967.

Klepsch, Michael Carlo: Picasso und der Nationalsozialismus, Düsseldorf 2007.

Krauss, Rosalind Epstein: Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge 1971.

Krauss, Rosalind Epstein: The Sculpture of David Smith. A Catalogue Raisonné, New York/London 1977.

Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Ausst.kat., hg. Dawn Ades u.a., London/Barcelona/Berlin 1995/96.

Kyvig, David E.: Daily Life in the United States. 1920-1939. Decades of Promise and Pain, London 2002.

Le Bestiaire d`André Masson. 1896-1987, Ausst.kat., Paris 2009.

Lewis, Helena: The Politics of Surrealism, New York 1988.

MacKinzie, Richard D.: The New Deal for Artists, Princeton 1973.

Mahon, Alyce: Surrealism and the Politics of Eros. 1938-1968, London 2005.

Marcus, Stanley Edward: David Smith. The Sculptor and his Work, Ithaca/London 1983.

Marquardt, Virginia Hagelstein: New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts 12 (1989), S. 56-75.

Max Ernst. Dream and Revolution, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Iris Müller-Westermann, Kirsten Degel, Stockholm/Humlebaek 2008/09.

Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1929-1938. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Werner Spies, Bd. 4, Köln 1979.

Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1939-1953. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Bd. 5, Köln 1987.

McCarthy, David: David Smith`s Spectres of War and Peace, in: Art Journal 69 (2010) Nr. 3, S. 20-39.

McCoy, Garnett: The David Smith Papers, in: Archives of American Art Journal 8 (1968) Nr. 2, S. 1-11.

McCoy, Garnett: The Rise and Fall of the American Artists` Congress, in: Prospects 13 (1988), S. 325-340.

Medals for Dishonor. By David Smith. Foreword by William Blake and Christina Stead, Ausst.kat., New York 1940.

Medals of Dishonour. Philip Attwood and Felicity Powell, Ausst.kat., London 2009.

Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst.kat., hg. Jean Clair, Paris/Berlin 2005/06.

Meltzoff, Stanley: David Smith and Social Surrealism, in: Magazine of Art. A National Magazine Relating the Arts to Contemporary Life 39 (1946) Nr. 3, S. 98-101.

Miró. Die Farben der Poesie, Ausst.kat., hg. Jean-Louis Prat, Baden-Baden 2010.

Monahan, Laurie J.: Violence in Paradise: André Massons Massacres, in: Art History XXIV (2001) Nr. 5, S. 707-724.

Monroe, Gerald M.: The Artists Union of New York, in: Art Journal 32 (1972) Nr. 1, S. 17-20.

Monroe, Gerald M.: The American Artists` Congress and the Invasion of Finland, in: Archives of American Art Journal 15 (1975) Nr. 1, S. 14-20.

Morando, Camille: André Masson (1896-1987). Première Partie/First Part 1896-1941. Biographie/Biography 1896-1941, Vaumarcus 2010.

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg [6]2002.

New Deal for Art. The Government Art Projects of the 1930s with examples from New York City & State, Ausst.kat., hg. Marlene Park, Gerald E. Markowitz, Hamilton 1977.

O`Connor, Francis V.: The New Deal Art Projects in New York, in: American Art Journal 1 (1969) Nr. 2, S. 58-79.

O`Connor, Francis V. (Hg.): The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs, Washington D.C. 1972.

O`Connor, Francis V. (Hg.): Art for the Millions. Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project. Edited and with an Introduction by Francis V. O`Connor, Greenwich 1973.

Order and Enigma. American Art Between the two Wars, Ausst.kat., Utica 1984.

Otte, Thorsten: Salvador Dalí. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers, Würzburg 2006.

Pachner, Joan: David Smith, Berlin 2013.

Pacific Dreams. Currents of Surrealism and Fantasy in California art. 1934-1957, Ausst.kat., hg. Susan Ehrlich, Los Angeles 1995.

Paris-Paris. 1937-1957. Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, Ausst.kat., hg. Germain Viatte, Ingo F. Walther, Werner Spies, Paris/München 1981.

Picon, Gaëtan: Der Surrealismus. 1919-1939, Tübingen 1988.

Pohl, Frances Kathryn: Framing America. A Social History of American Art, New York 2002. (2012 erschien die dritte Auflage des Buches: Pohl, Frances Kathryn: Framing America. A Social History of American Art, New York 2012[3]).

Poling, Clark Vandersall: André Masson and the Surrealist Self, New Haven/London 2008.

Post-Surrealism, Ausst.kat., hg. Michael Duncan, Utah/Los Angeles 2002. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.).

Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding, hg. Henry Keazor, Köln 2002.

Puyplat, Lisa/La Silva, Adrian/Heinzelmann, Herbert (Hg.): Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers, Würzburg 2005.

Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion. 1919-1939, Ausst.kat., Paris/München 1980/81.

Reinhardt, Hannes: Das Selbstporträt, Hamburg 1967.

Ries, Martin: André Masson. Surrealism and his Discontents, in: Art Journal 61 (2002) Nr. 4, S. 74-85.

Rubin, William Stanley: Surrealismus, Stuttgart 1979.

Salvador Dalí. 1904-1989. Einführung und Katalog Karin von Maur, Ausst.kat., Stuttgart/Zürich 1989.

Saphire, Lawrence/Cramer, Patrick: André Masson. The Illustrated Books. Catalogue Raisonné, Genf 1994.

Sasse, Dirk: Franzosen, Briten und Deutsche im Rifkrieg 1921-1926. Spekulanten und Sympathisanten, Deserteure und Hasardeure im Dienste Abdelkrims, München 2006.

Sawin, Martica: Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School, Cambridge 1995.

Schneede, Uwe M.: Malerei des Surrealismus, Köln 1973.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.

Shapiro, David (Hg.): Social Realism: Art as a Weapon. Edited and Introduced by David Shapiro, New York 1973.

Social Art in America. 1930-1945, Ausst.kat., hg. Milton Brown, New York 1981.

Social Concern and Urban Realism. American Painting of the 1930s. Patricia Hills with an essay by Raphael Soyer, Ausst.kat., New York/Boston/Anchorage u.a. 1984/85.

Spies, Werner: Picasso. Das Plastische Werk. Werkverzeichnis in Zusammenarbeit mit Christine Piot, Ostfildern-Ruit 2002.

Spies, Werner: Kontinent Picasso, München u.a. 2003[a].

Spies, Werner: Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung, Köln 2003[b]. (Entspricht teilweise Spies 2008.).

Spies, Werner: Der Surrealismus und seine Zeit, Berlin 2008 (=Auge und Wort. Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur 7, hg. Thomas W. Gaehtgens).

Spiteri, Raymond/LaCoss, Donald (Hg.): Surrealism, Politics and Culture, Aldershot/Burlington 2003.

Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray. Mit Beiträgen von Karoline Hille, Tanja Kemmer, Matt Kirsch, Angela Lampe, Ulrich Lehmann, Laurence Madeline, Sylvia Metz, Bruno von Moerkerken, Andreas Neufert, Elke Neumann, Kristine von Oehsen und Ingrid Pfeiffer, Ausst.kat., hg. Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Frankfurt am Main 2011.

Surrealism and American Art. 1931-1947. With collaboration and an introductory essay by Jack J. Spector, Ausst.kat., hg. Jeffrey Wechsler, New Brunswick 1977.

Surrealism USA, Ausst.kat., hg. Isabelle Dervaux, Michael Duncan, New York/Phoenix 2005.

Surrealismus. 1919-1944. Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Düsseldorf/Paris 2002. (Bei dieser Ausgabe handelt es sich um die Museumsausgabe. Der Katalog erschien als Buchhandelausgabe unter dem Titel: Die surrealistische Revolution, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Düsseldorf/Paris 2002 sowie als französische Version unter dem Titel: La Révolution surréaliste, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Paris 2002. Spies Einführung entspricht teilweise Spies 2008.).

Surrealismus in Paris, Ausst.kat., Riehen/Basel 2011/12.

Surrealismus in Spanien. 1924-1939. Das grausame Spiel, Ausst.kat., Wien/Düsseldorf/Santiago de Compostela 1995/96.

Sutton, Anthony C.: Wall Street und der Aufstieg Hitlers, hg. Andreas Bracher, Basel [3]2010.

Taplin, Robert: Toward Volume. David Smith, in: Art in America 90 (2002) Nr. 4, S. 116-121.

Tashjian, Dickran: A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-garde. 1920-1950, New York 1995.

The International Surrealist Exhibition. Thursday, June 11th to Saturday, July 4th, 1936. New Burlington Galleries. Preface by André Breton. Introduction by Herbert Read, Ausst.kat., London 1936.

Tucker, Marcia: Social Surrealism in America 1930-1940, Diss., New York University 1968. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.).

Waldberg, Patrick: Der Surrealismus. Übertragen aus dem Französischen von Ruth Henry, Köln [5]1981.

Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973, Köln 2003.

Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, Ausst.kat., Karlsruhe/Frankfurt am Main/München 1980.

Wilkin, Karen: David Smith, New York 1984.

Wisotzki, Paula: David Smith`s Medals for Dishonor, Diss., Northwestern University 1988.

Wisotzki, Paula: Strategic Shifts: David Smith`s China Medal Commission, in: Oxford Art Journal 17 (1994) Nr. 2, S. 63-77.

Wisotzki, Paula: Artist and Worker: The Labour of David Smith, in: Oxford Art Journal 28 (2005) Nr. 3, S. 347-370.

Zeiller, Annemarie: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen, Berlin 1996.

Zervos, Christian: Picasso a Dinard. Été 1928, in: Cahiers d` Art 4 (1929) Nr. 1, S. 5-20.

Zühlke, Raoul (Hg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000.

Online-Quellen

A Finding Aid to the John Graham Papers by Megan McShea, 1799-1988. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/john-d-graham-papers-7215/more - 09.03.2011, 13:56 Uhr.

„Call for the American Artists` Congress“, Nr. 1, in: Louis Lozowick Papers, 1898-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Miscellaneous Items: American Artists` Congress, 1935-1940, n.d., Box 5, Reel 5899, frame 57. Online-Quelle: URL:

http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--305763 - 18.04.2011, 19:08 Uhr.

„Call for the American Artists` Congress“, Nr. 3, in: Elizabeth McCausland Papers. Archives of American Art, Smithsonian Institution, D368, frame 164. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, 1838-1965 (Hauptteil 1920-60). Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 27, Folder 29, Nr. 28. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:25 Uhr.

David Smiths Kurzbiografie, erarbeitet von Susan Cooke und Allyn C. Shepard, The Estate of David Smith in New York. Online-Quelle: URL: http://www.davidsmithestate.org/bio.html - 10.05.2011, 11:48 Uhr.

Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres. Online-Quelle: URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=475&inici=1935&fi=1939 - 12.02.2012, 14:09 Uhr.

Karl Goetz *Die Malzschieber* (1916), Werkangaben und Kurzbeschreibung. Online-Quelle: URL: http://www.karlgoetz.com/galleries/WWI/pages/K-182.html - 28.09.2011, 12:13 Uhr.

McCausland, Elizabeth: Artists Thrown Into World of Reality Present Their Case at the Recent Congress, in: The Springfield Sunday Union and Republican (1936) Nr. vom 01.03.1936, S. 5E. Online-Version: Elizabeth McCausland Papers, 1838-1965 (Hauptteil 1920-60). Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 27, Folder 29, Nr. 23. URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/American-Artists-Congress--281498 - 18.04.2011, 18:26 Uhr. Siehe auch: Elizabeth McCausland Papers, D368, frame 157.

McCoy, Garnett/Krauss, Rosalind Epstein/Dehner, Dorothy: Oral History Interview with Dorothy Dehner, 1965 Oct. - 1966 Dec. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dehner65.htm. - 19.05.2011, 10:06 Uhr.

Meinold, Markus: Geprägte Erinnerung – Medaillen als Propagandamedium des Ersten Weltkrieges, in: kunsttexte.de (2009) Nr. 1, S. 3-8. Online-Quelle: URL: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/meinold-markus-3/PDF/meinold.pdf - 22.09.2011, 10:17 Uhr.

Musée National Picasso in Paris. Online-Quelle: URL: http://picasso-paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=35&is_sel=0 - 03.06.2011, 11:46 Uhr.

Römmelt, Stefan W.: Medaille. Aus: Medien und Kommunikation. Online-Quelle: historicum.net: URL: http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/2622/ - 15.09.2011, 13:46 Uhr.

Satzung des John Reed Clubs, in: Louis Lozowick Papers, 1898-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 4, Reel 5898, frame 470. Online-Quelle: URL: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/constitution--305729 - 07.03.2011, 11:51 Uhr.

„Salvarsan“ in Munzinger Online-Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Aktualisiert mit Artikeln aus der Brockhaus-Redaktion, URL: http://www.munzinger.de/document/12019011304 (abgerufen von Badische Landesbibliothek am 11.3.2012, 11:24 Uhr.).

„Syphilis“ in Munzinger Online-Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Aktualisiert mit Artikeln aus der Brockhaus-Redaktion, URL: http://www.munzinger.de/document/12021053913 (abgerufen von Badische Landesbibliothek am 11.3.2012, 11:25 Uhr.).

Allgemeine Quellen und Literatur

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 73 Bde., München/Leipzig bzw. Berlin u.a. 1992-2012.

Bernecker, Walter L.: Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart, Tübingen/Basel 2006.

Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, 4., verb. u. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2005.

Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonografie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, 2., durchges. Aufl., München 2009.

E-Mail von Paula Wisotzki vom 16. September 2008.

E-Mail von Peter Stevens, Executive Director des Estate of David Smith, New York vom 28. Juli 2011.

E-Mail von Peter Stevens, Executive Director des Estate of David Smith, New York vom 12. August 2011.

E-Mail von Philip Attwood, Keeper of Coins and Medals des British Museums, London vom 10. Mai 2011.

Giorgi, Rosa: Engel, Dämonen und phantastische Wesen, Berlin 2004 (= Bildlexikon der Kunst, 6).

Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 2003.

Hinrichs, Ernst (Hg.): Kleine Geschichte Frankreichs. Von Heinz-Gerhard Haupt, Ernst Hinrichs, Stefan Martens, Heribert Müller, Bernd Schneidmüller, Charlotte Tacke, Stuttgart 2008.

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, durchges. u. aktualisierte Ausg., Stuttgart 2011.

Lexikon der Christlichen Ikonografie, hg. Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid und Hugo Schnell, 8 Bde., Rom u.a. 1968-76.

Lexikon des Surrealismus, hg. Réne Passeron, Paris 1975.

Loth, Wilfred: Geschichte Frankreichs im 20. Jahrhundert, Stuttgart u.a. 1987.

Pierre, José: DuMont`s kleines Lexikon des Surrealismus, 2. Aufl., Köln 1976.

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 3., überarb. Aufl., Darmstadt 2009.

Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika, 7., völlig überarb. u. erw. Aufl., Köln 2006.

The Dictionary of Art, hg. Jane Turner, 34 Bde., New York 1996.

The Oxford Companion to United States History, hg. Paul S. Boyer, New York 2001.

The Oxford Dictionary of Art. Third Edition. Edited by Ian Chilvers, New York 2004.

Wilhelmi, Christoph: Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1980.

Abbildungsverzeichnis und Bildrechte